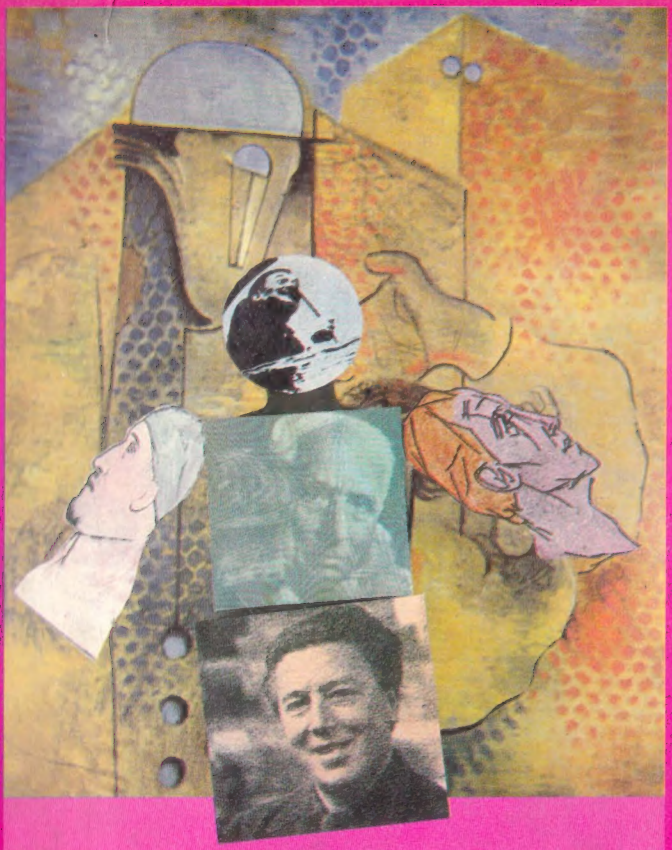

EL SURREALISMO

JACQUELINE CHÉNIEUX-GENDRON

BREVIARIOS
cfe Fondo de Cultura Económica

Jacqueline
Chénieux-Gendron

EL SURREALISMO

Desde sus inicios, el surrealismo luchó por una auténtica manifestación del inconsciente y el automatismo, adoptando como consigna una transformación radical de la realidad. El año de 1924 el escritor francés André Breton dio a conocer el *Manifiesto surrealista* y, con él, reivindicó uno de los movimientos poéticos, literarios y artísticos que mayor trascendencia han tenido en el siglo XX.

El surrealismo niega todas las limitaciones para el espíritu: los códigos sociales, estilísticos, lingüísticos e incluso lógicos que rigen a una sociedad. Su ruptura está encaminada a proporcionar al hombre la libertad absoluta en un mundo dominado por la pasión que toma como baluarte al inconsciente.

El trabajo de Chénieux-Gendron aclara las diversas fases por las que atravesó el surrealismo, sus posturas políticas y sus diversos puntos de vista ante la anarquía y la guerra; su

(Pasa a la siguiente solapa)

BREVIARIOS

del

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

465

EL SURREALISMO

Traducción de
JUAN JOSÉ UTRILLA

El surrealismo

por

JACQUELINE CHÉNIEUX-GENDRON

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en francés, 1984
Primera edición en español, 1989

Título original
Le surréalisme
© 1984, Presses Universitaires de France, París
ISBN 2-13-038458-7

D. R. © 1989, Fondo de Cultura Económica, S. A de C. V.
Av. de la Universidad, 975; 031000 México, D. F.

ISBN 968-16-3069-6

Impreso en México

Este libro no habría salido a luz sin la ayuda de Robert Mauzi, al que deseo agradecer aquí el aliento que me dio.

A la señora de José Vovelle y a José Pierre, que fueron mis testigos para el dominio artístico del surrealismo, vaya también mi agradecimiento, así como a Etienne-Alain Hubert, que aceptó releer este libro.

LO PROHIBIDO Y EL SENTIDO

Tres grandes sistemas de exclusión y de separación permiten a la palabra humana aspirar a la pureza: para empezar, el juego de las prohibiciones, entre las cuales el tabú del deseo es la más poderosamente instituida, pero también la división entre la razón y la locura y, por último, la voluntad de verdad.

"Bien sabemos que no se tiene el derecho de decir todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, por último, que no cualquiera puede hablar de cualquier cosa. Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho privilegiado o exclusivo del sujeto que habla, he aquí el juego de tres tipos de prohibiciones que se cruzan, se refuerzan o se compensan, formando una red compleja que no cesa de modificarse."[1] Estas prohibiciones ciernen fuertemente, en realidad, la toma de la palabra. Pero a esto se añade el deber de *no* decir *más que* lo razonable, y según los modos codificados de la "no locura". Si los siglos que en Europa precedieron al XIX descifraron a veces en la palabra del loco los signos de la lucidez y las señales del presagio, era otro modo de volver a investir con la razón, de negar su *diferencia* absoluta. Más sutilmente, por último, Michel Foucault muestra que la oposición misma de lo verdadero y de lo falso define una coacción de ver-

[1] Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Gallimard, 1976, página 11.

dad en que el *poder* ocupa su lugar. Cierto, "en el nivel de una proposición, en el interior de un discurso, la separación entre lo verdadero y lo falso no es arbitraria, ni modificable, ni institucional, ni violenta". Pero *hay* una voluntad de verdad, la cual, según las épocas históricas en Occidente, adopta formas distintas, que tienden a ejercer sobre los demás discursos —por ejemplo, los del arte literario— o las otras formas de expresión "una especie de aparición y como un poder de coacción".[2] Pensemos tan sólo en la referencia a lo verosímil en el arte y la literatura del Occidente, hasta el naturalismo incluso, y sin duda más allá: podremos medir su fuerza oblicua.

El surrealismo, desde sus años de fundación en Francia, en 1919, responde con la revuelta a esos juegos de separación. Esas separaciones las percibe con una lucidez y una violencia aguzadas por la desesperación y la falta de razón de vivir en aquellos años que siguen a la guerra. Tras la ruptura y las matanzas de la Gran Guerra, y ante la buena conciencia europea que se reforma y vuelve a cerrarse, el surrealismo lanza una oleada de impugnación global y teje toda una red de *otras* diferencias. El surrealismo, en su proyecto más general, pretende mezclar el deseo al discurso del hombre, y el eros a su vida —y no sólo decir (describir) el deseo o el eros—; pretende abolir la noción de incongruencia o de obscenidad, dejar hablar al subconsciente y simular diferentes patologías del lenguaje; preten-

[2] *Ibid.*, p. 16, después 20.

de socavar la busca de verosimilitud en el arte en una formidable apuesta a lo imaginario, presentado como el poder central del espíritu humano, de donde procede toda una vida en poesía. Una vida en que lo inverosímil, lo extraordinario, lo incongruente surgirían en abundancia, en que la sinceridad ya no tendría valor de referencia absoluta, en que lo verdadero ya no sería buscado como tal, sino el vivir *de otro modo*, fuera de la mediocridad de lo cotidiano, vivir *al lado* de los rieles que la sociedad nos asigna.

Ese desplazamiento del sistema de los valores morales e intelectuales sobre los cuales se habían fundado en Occidente varios siglos de cultura, fue y aún es percibido a veces como una perversión o un descentramiento de la actividad del hombre: un antihumanismo.

El proyecto surrealista —lo percibimos hoy que podemos definirlo mejor, por diferenciación con otros movimientos poéticos surgidos por la misma época en Europa—, el proyecto surrealista francés coloca de nuevo, en efecto, en el circuito de lo posible, y dándoles una condición legítima, a toda clase de conductas o de prácticas que no son totalmente *nuevas*, pero que habían tendido a quedar marginadas o enquistadas en el tejido de la vida social o la práctica poética. El surrealismo predica la inversión de esta tendencia y quiere hacerse cargo, en forma totalizadora, de todas las conductas humanas. En efecto, marginada la violencia del hombre, neutralizada por la vida en sociedad, por las normas de la sociedad burguesa y capitalista; marginada pero por

lo tanto en forma aleatoria y encontrando un exutorio en las guerras: en esta guerra "justa", a ojos de los franceses, que fue, por ejemplo, la carnicería en Europa de 1914 a 1918. El surrealismo propone un reconocimiento y un hacerse cargo de la violencia humana en la *rebelión* en todos los sentidos (en este nivel, muy general si no simbólico, hay que comprender la proclamación del *Segundo Manifiesto del Surrealismo*: "Se concibe que el surrealismo no haya temido formarse un dogma de la revuelta absoluta, de la insumisión total, del sabotaje en regla y que no cuente aún más que con la violencia. El acto surrealista más sencillo consiste en descender a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, todo lo que se pueda, contra la muchedumbre")[3] —pero también, y sin contradicción, se trata de canalizar esta energía potencial que hasta entonces ardía "a cielo abierto", canalizarla en una acción con inventiva y concertada a la vez: "Es todo el problema de la transformación de la energía que se plantea una vez más. Desconfiar como se hace, excesivamente, de la virtud práctica de la imaginación, es querer privarse, cueste lo que cueste, de la ayuda de la electricidad, con la esperanza de devolver la hulla blanca a su conciencia absurda de cascada."[4]

[3] André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, 1929, reproducido en *Manifestes du surréalisme*, Pauvert, 1972, p. 135, edición de la cual citaré en adelante.

[4] André Breton, "Il y aura une fois" en *Le Surréalisme au service de la Révolution*, núm. 1, julio de 1930. Esta revista será designada en adelante bajo la forma *Le Surréalisme ASDRL*. El texto citado se reproduce en *Clair de terre*, 1966, p. 100.

Están marginados el erotismo y los poderes del amor en la sociedad francesa de fines del siglo XIX y de comienzos del XX. Contra la hipocresía reinante, el surrealismo lucha sin descanso, y en el doble frente del erotismo y del reconocimiento del amor: unas "Investigaciones sobre la sexualidad" aparecen en el número 11 de *La Révolution surréaliste* (1928), con una precisión clínica audaz para una época que presentaba a los tribunales a Robert Desnos y a Kra, su editor, por pasajes de *La Liberté ou l'Amour!* (1927), considerados pornográficos; reconocimiento del amor en toda su fuerza perturbadora en la misma *Révolution surréaliste* (núm. 12, 1929), en la cual aparecen las respuestas a una "encuesta sobre el amor" que fijan el tono de una exigencia intensa sin ser idealista. Pero en los años sesenta, sin contradicción, y con objeto de conservar la potencia de desorden del amor, Breton niega a "la educación sexual" el poder de liberar (Jean-Claude Silbermann, 1964, *Le Surréalisme et la peinture*).

Marginadas quedan la práctica de la escritura automática o la utilización del sueño como trampolín de la "inspiración", las cuales, sin embargo, han alimentado la escritura de toda clase de grandes textos (de Horace Walpole, para el sueño, a Mallarmé, para la obsesión sonora "la Penúltima ha muerto") —pero cuyo ejercicio sistemático nunca había sido predicado abiertamente. En la sociedad del siglo XX está velada toda clase de conductas mágicas que la vida del grupo surrealista se limitará a exhibir.

De este modo, el surrealismo se presenta ante nosotros, seguramente, como una máquina de *integrar* al rechazar las separaciones culturales de que hemos hablado, y hasta la separación entre lo verdadero y lo falso, que fundan la toma de la palabra en Occidente desde la Revolución industrial y científica del siglo XIX. Este movimiento de integración implica un retorno, y la puesta en evidencia de una función hasta entonces marginada en la vida social, y en la tradición literaria y filosófica: quiero decir la imaginación. Toda la filosofía platónica es mostrada al ser humano como un carro guiado por el intelecto y arrastrado por la voluntad, mientras que la imaginación, caballo de volea, trataba de desviar todo el tiro. Pero ya la tradición filosófica "clásica" y racionalista, en Francia, mientras insistía en el carácter infinito de la voluntad, y su preeminencia para definir la libertad del hombre, impulsa la imaginación al lado de la vida, de la animación, del calor, de la vivacidad, y desde entonces "prepara los espíritus para reconocer la supremacía de la imaginación, desde el momento en que la vida no aparecerá más como un hecho segundo, será un hecho *primitivo*, y como una energía que no puede descomponerse".[5] Éste es el sentido de la revolución romántica (a la cual se apega sin duda el surrealismo, desde ese punto de vista), al dar a la imaginación una función de *conocimiento*. Sólo la filosofía del romanticismo es una filosofía del ser, en que la

[5] Jean Starobinski, "Remarques sur l'histoire du concept d'imagination", en *Cahiers internationaux de symbolisme*, núm. 11, 1966, p. 23.

imaginación puede recuperar un paraíso perdido. La filosofía implícita de los surrealistas franceses, actuando en el nivel de la existencia y no de la esencia, de los existentes y no del ser, asigna a la imaginación una función directora, pero no de reconocimiento de algo previo, velado: da *existencia* a sus propias *formas inauditas*. La imaginación (poética) se vuelve, por definición, *práctica*. El juego de palabras *debe* hacerse objeto (Duchamp), las formas soñadas *deben* ser materializadas en un objeto tangible (Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*).

El surrealismo, máquina de integrar, también es, en el mismo movimiento o, si se quiere, en otra faceta, una máquina de negar. Negar todo lo implicado por las separaciones y las prohibiciones sobre las que se funda la estructuración cultural mayoritaria: negar los "órdenes" completos, negar la pertinencia de los códigos (sociales, pero también estilísticos, lingüísticos y hasta lógicos). Todo lo que organiza el sentido (*direccional* de las cosas, en el espacio y en el tiempo), toda taxonomía, en particular, y toda puesta en evidencia de *significación para nosotros*, son igualmente sospechosos a los ojos de los surrealistas. Se diseñan varios juegos: uno consiste en tratar de captar el sentido del tiempo, del espacio o del lenguaje, en el momento de su surgimiento —en una especie de lugar original, de evidencia mítica—. A esta intención responde la práctica de la escritura o del dibujo automáticos: "Crear un universo de palabras [o de formas, añadiría yo] en que el universo de nuestras percepciones

prácticas y utilitarias se encuentra igualmente desorientado."[6] ¿Se trata, *inicialmente*, de negar los sentidos ya prestos, ya hechos, *o* de crear las condiciones de la epifanía de un sentido nuevo? Las dos intenciones *a la vez*, siendo una la otra cara de la otra. También hay un juego que consiste en negar el sentido del espacio y del cuerpo humano, mediante la puesta en evidencia de *todos* los sentidos *posibles* (ésta es la apuesta propia de Bataille, pero también la de André Masson en cierta época, y la forma particular que en ellos toma el erotismo), en una empresa dionisiaca de inversión del espacio, así fuese al costo de la dispersión y del desgarramiento del cuerpo humano. La ausencia de "sentido" puede leerse también en el hecho de exhibir como equivalentes el anverso y el reverso de las cosas, y de manifestar la plurivalencia de los signos: como si hubiera que mostrar que el "sentido puede ser transparente, o que los objetos y los signos equivalen a sus contrarios. Por ejemplo, ésta es la empresa de Marcel Duchamp (la *Feuille de vigne femelle* es la impronta, el "negativo" de un sexo femenino; ocultar el sexo masculino —función de la hoja de parra en la estatuaria clásica— o exhibir el sexo femenino es *lo mismo*) o, en el dominio de los signos y de las letras, de Robert Desnos. A lo que habría que añadir el empleo hecho por el surrealismo del anverso de los *contenidos* culturales: no estoy pensando sólo en los *152 proverbes mis au goût du jour* de Paul Eluard y Benjamin Péret, sino también en la in-

[6] Pierre Naville, *Le Temps du surréel*, t. I, Galilée, 1977, p. 135.

versión del contenido de los mitos: como el del Salvador invertido por Julien Gracq, en *Au château d'Argol*, con el mito de la ambivalencia del mediador. ¿Salvador? tal vez, pero también condenador.

Vasta empresa de desrealización que Jean-Paul Sartre estigmatiza en 1947 al asimilar el pensamiento surrealista a la corriente (eterna) del escepticismo, y al poner el acento sobre algunas manifestaciones, que él interpreta como idealistas (según él, los surrealistas predicaban en particular la escritura automática, la disolución de la conciencia individual y la anulación simbólica de los "objetos-testigo", la disolución de la objetividad del mundo).

Sólo que a este idealismo que se propaga, en efecto, de manera amenazante, el surrealismo responde con constancia por medio de dos cortafuegos: la acción política —cuyas pavesas veremos, en la parte histórica de esta obra, resurgir con regularidad—; y, en el seno mismo de la actividad práctica (ética *o* artística), la aspiración a hacer surgir *otro* sentido, descubierto en y por el placer por los unos, en y por la captación de un deseo proyectivo, para los otros (es "el azar objetivo"). Disfrute de un lado, en que el cuerpo recupera su sentido y la sensibilidad su gozo; del otro lado, novela ética —la del deseo—, en que el tiempo recupera una orientación innegable.

Ahora bien, el gigantesco rechazo de lo prohibido, tal como se le ve funcionar en el surrealismo, también es un juego de *desplazamiento*. La ambición de desbaratar la implicación de la palabra y de las

conductas humanas con la prohibición y con los poderes se convierte en una inmensa confianza en el deseo "puro", en la revuelta "absoluta", en los poderes no de la sociedad sino de la *palabra.* Pero, por una parte, hay aquí términos míticos (deseo "puro", revuelta "absoluta") que funcionan como el horizonte de una busca siempre engañosa o de sus premisas, todas ellas ficticias. Por otra parte, y sobre todo en lo que toca a la palabra, esta voz (en el origen, dada por los surrealistas a *todos* en sus mayores poderes: "secretos del arte mágico surrealista", en el primer *Manifiesto*) ha sido tomada por *algunos.* ¿Necesidad de la experimentación o desplazamiento de las prohibiciones? La ambigüedad inevitable del surrealismo es la que finalmente ha reforzado el derecho privilegiado del sujeto que habla, en el seno de un grupo igualmente privilegiado. El surrealismo ha reinventado, en efecto, como lugar para el surgimiento privilegiado de la "maravilla", al *grupo* constituido en torno a una personalidad. dominante.

Esta constelación electiva reproduce, con sus ritos de iniciación, de exclusión o de reinserción, las características de una microsociedad regida por un pensamiento *mágico*: "El grupo no se presenta nunca con la imagen de una comunidad abierta, preñada de un contagio ilimitado: al contrario, es más bien la idea de un *orden* cerrado y separado, de una camaradería exclusiva, de un falansterio que tiende a encerrar no se sabe bien qué murallas mágicas (la idea significativa de 'castillo' ronda por los alrededores) lo que parece imponerse desde el

comienzo a Breton."[7] La pertenencia al grupo, a ese *Bund* del que habla Jules Monnerot, es una condición central de la vida surrealista en su definición francesa: lugar en que se exacerban las sensibilidades, en que se exalta la creatividad. Así la palabra surrealista se convierte a veces en colectiva o impersonal, y no se apoya sobre el poder del sujeto parlante. Pero lo remplaza por el de surrealismo.

¿Ese desplazamiento de las "separaciones" y las escisiones, es un efecto perverso de la tan decantada liberación, o es su medio inevitable? La respuesta surrealista es evidentemente la segunda. Por lo demás, sería inexacto percibir este desplazamiento como paralelo, y las prohibiciones evocadas sucesivamente como simétricas. Las prohibiciones ligadas al funcionamiento de la vida de grupo son explícitas y artificiales; las que denuncia Michel Foucault, cuya actualidad se eterniza, son implícitas, casi contenidas en la conciencia común. Una palabra y unas conductas que rechazan la separación entre la razón y la locura, como entre la verdad y el error, en provecho de lo imaginario, de lo analógico, o del deseo, son palabras y conductas que insertan en su movimiento la conciencia de su relatividad. Su libertad embriagadora, el carácter precioso de sus descubrimientos, se pagan con la percepción de su poca estabilidad, la cual puede, sin duda, difícilmente sostenerse sin el juego de *otras* separaciones que la estructuren y aseguren.

Al lado de la vida de grupo, ciertos "valores"

[7] Julien Gracq, *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, Corti, 1948, p. 34.

surrealistas se encuentran en el origen de jerarquías nuevas y de nuevas diferencias: la búsqueda del eros, la búsqueda de la libertad (política y social), la búsqueda de la poesía. Pero el funcionamiento de estos "valores" es totalmente distinto del que se puede comprobar en una moral de la prohibición. Se trata, por una transgresión repetida, de reinventar cierta orientación del mundo. Muy precisamente, para Michel Leiris, hay que reinventar lo sagrado, mediante la transgresión del tabú, "límite a la mirada de la que las cosas —abandonando el carácter inorientado, amorfo, de lo que es profano— se polarizan en izquierda y en derecha".[8] Mientras que Breton, después de atacar la religión judeo-cristiana, "fija y fijante", no tiene más remedio que suscribir la sugestión de F. Ponge: "Tal vez la lección sea que hay que abolir los valores en el momento mismo en que los descubrimos."[9] El valor (poético y práctico) se descubre en el momento mismo en que es transgredido.

Hay que guardarse, por tanto, de la imagen demasiado simple del surrealismo como *quebrador* (*briseur*) de prohibiciones (palabra con la cual juega Pierre de Massot al intitular un homenaje a Breton: *Breton le septembriseur*) —movimiento "puro", libre de toda componenda con lo inhibido. Pero también es demasiado sencillo ver allí, como sucedió con la moda en la crítica de los sesenta, el lugar de un

[8] Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, 1938, reeditado por Fata Morgana, 1981, p. 65.

[9] Francis Ponge, *Le Grand Recueil*, t. 2, 1961, p. 293 (entrevista entre Pierre Reverdy, Francis Ponge y André Breton).

idealismo obstinado y confusionista, lugar de celebración de no se sabe qué transgresiones vagas, mal asumidas —o, como lo entienden los nostálgicos del dadá, el castillo orgulloso de una moral coactiva cuyo sumo sacerdote habría sido André Breton. A los ojos de unos, los marginados de ese movimiento (ellos lo entienden, y yo lo entiendo, de la manera menos peyorativa, y se trata de Georges Bataille o de Antonin Artaud), esos "marginados", esos "compañeros" deben ser remplazados en el corazón de una aventura, la de la vanguardia, vivida por ellos de una manera *más* revolucionaria. Según los otros, la hipocresía bretoniana debe ser expuesta, y debe buscarse su autenticidad, en medio de las falsas apariencias. La distancia crítica nos permite hoy fijar los proyectos de los unos en relación con los otros, sin establecer automáticamente jerarquías y delimitar líneas de separación internas y externas al grupo histórico, en suma, sin medir apasionadamente las diferencias, y sin proyectar, por tanto, esquemas preconcebidos.

UNA EMPRESA PROMETEICA Y TOTALIZADORA

Los surrealistas parecen haber pensado siempre que su propio movimiento remitía a un más allá de su experiencia, de modo que se encuentran de un lado a los grandes antepasados, y del otro un designio director que trasciende las realizaciones particulares. Todo ocurre como si hubiese una *idea surrealista*, un espíritu del surrealismo, cuyas exigencias serían absolutas. La frase aparentemente misteriosa: "De un sistema que hago mío, que me adapto lentamente, como el surrealismo. . .",[1] la fórmula perentoria: "No quedaría ninguno, de todos aquellos que fueron los primeros en medir [al surrealismo] su oportunidad de significación y su deseo de verdad, que sin embargo, el surrealismo viviría",[2] la ocurrencia del número 12 de *La Révolution surréaliste*: "Milenario del surrealismo (929: Muerte de Carlos el Simple)",[3] todo esto traduce el hecho de que el surrealismo responde a una intuición fundamental que debe ser constantemente desplegada y precisada, que el lenguaje debe cernir cada vez mejor, y que debe ser sometida a la prueba de los hechos.

[1] André Breton, Prefacio a la reimpresión del *Manifiesto* (1929), en *Manifestes du surréalisme*, p. 10.

[2] André Breton, *Second Manifeste du surréalisme, ibid.*, página 160.

[3] *La Révolution surréaliste*, núm. 12, 1929, p. 76.

Mientras tanto, Breton da pruebas de un relativismo histórico bastante agudo para definir el papel del surrealismo, diferente en los años veinte de lo que pueda haberse convertido en los años cincuenta.[4] Así, es complejo el juego entre una "idea surrealista", sus manifestaciones recurrentes (que definen un clima sensible y ciertas elecciones de vida) y las modalidades de su papel.

Se descubre otro tipo de complejidad cuando se trata de definir la cualidad exacta del surrealismo como movimiento: ¿filosófico? ¿psicológico? ¿literario y artístico? Jean-Louis Bédouin, en 1961, rechaza todas estas calificaciones, una tras otra:

> Si procede del plano filosófico de la dialéctica hegeliana; si ha reconocido, en el plano del conocimiento tradicional, algunas de las grandes fuentes de la filosofía hermética; si en tal periodo de su desarrollo ha suscrito los principios que se encuentran en la base del marxismo leninista, de allí no se sigue que, por muy sincrético que se quiera, sea una filosofía.
>
> Tampoco es una psicología, aunque los descubrimientos y las teorías de Freud hayan contribuido poderosamente a ponerlo en su propia vía.
>
> Aun menos es una escuela literaria y artística. [. . .] El surrealismo nació de una toma de conciencia de la condición irrisoria atribuida al individuo y a su pensamiento, y del rechazo a acomodarse a ella.[5]

Así, el surrealismo pretende ser una filosofía, pero "de la vida", un modo de vivir y de pensar, una

[4] André Breton, *Entretiens*, 1952, reed. Gallimard, 1969, página 218.

[5] Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme*, Denoël, 1961, pp. 8-9.

locura de vivir y de pensar que, al rechazar al mundo tal como es, pues la "realidad" no es, a menudo, más que lo habitual, se propone al mismo tiempo "transformar al mundo" (Marx) y "cambiar la vida" (Rimbaud),[6] en una revuelta a la vez política y poética, que, al rechazar los *a priori* lógicos, predica la explotación de los recursos del desorden, tal como pueden surgir de la confianza puesta en todos los impulsos y de la emergencia del *eso*; que invita a la explotación del "azar objetivo", por el examen de los signos que, objetivando nuestro deseo, orientan nuestro proyecto de vida. La exaltación activa del amor electivo se apoya, de buena gana, en esas señales del azar. Pero simultáneamente el humorismo, tal como lo entiende Jacques Vaché ("sentido de la inutilidad teatral [y sin alegría] de todo"), socava ese comportamiento lírico sin contradecir su movimiento. Por medio de él se manifiesta otra forma de la revuelta del espíritu, ante la muerte y las diversas injusticias, revuelta que tiende a englobar todas las demás: "una revuelta superior". Así, en el surrealismo, "el conocimiento prescinde de la razón, y la acción la supera" (Maurice Nadeau). El surrealismo se define por lo que busca: un posible que siempre está mordiendo el imposible. La prudencia humana no tiene fondo... André Breton suscribe la fórmula de Saint-Pol Roux: "Me parece que el hombre no habita más que un mundo mágico de indicios vagos, de provocaciones tímidas, de afinidades

[6] André Breton, discurso pronunciado en el Congreso de escritores, "Position politique du surréalisme", 1935, reproducido en *Manifestes...*, p. 285.

lejanas, de enigmas." En el surrealismo, la provocación no es tímida: es exacerbada; se hace frente a los enigmas, las afinidades humanas y las comedias de magia de lo cotidiano, que son constantemente acosadas, se reivindican con todas sus consecuencias. Para desbordar los límites de lo posible, siempre hay que rozar el gran riesgo.

La dimensión prometeica del proyecto surrealista se mide al compararlo con otros movimientos —como el romanticismo, el simbolismo y hasta el expresionismo— que sin ser exclusivamente pictóricos ni exclusivamente literarios, traen consigo una apertura hacia el mundo, por una parte, y hacia la diversidad de los medios de expresión, por otra. En contraste, ninguna relación profunda del surrealismo con movimientos exclusivamente pictóricos como el impresionismo, el neoimpresionismo, el fauvismo o hasta el cubismo; con movimientos exclusivamente literarios, como lo que se ha llamado el "Nouveau Roman". Cierto, son perceptibles unos contactos históricos entre la técnica cubista y ciertos pintores surrealistas o surrealizantes. André Masson, a comienzo de los veinte, ofrece ejemplos asombrosos de esta conjunción (*Les Constellations*, 1925). Se pueden percibir los contactos históricos entre el "Nouveau Roman" y el surrealismo, aun cuando sus proyectos estén dirigidos, globalmente, en sentido opuesto (Julien Cracq: "esas curiosas novelas de zinc, que parecen condenadas a no sé qué asunción del reverbero, de la lámpara de Pigeon y del botón de la polaina"),[7] en la medida en que Nathalie Sa-

[7] Julien Cracq, "Pourquoi la littérature respire mal",

rraute y Alain Robbe-Grillet han leído y releído las páginas violentas contra la novela en el *Manifiesto* de Breton, del que tomarán algunos argumentos. Pero estos acercamientos fueron producidos por la crítica, y no interesa al surrealismo en su definición.

La mirada recurrente que echa el surrealismo a los modos de expresión del pasado tiene una amplitud prometida. Sin embargo, fija poco a poco sus valores, y no confundirá el cuadro que va a seguir con las "fuentes" del surrealismo *cuando nace*. Por otra parte, su característica esencial consiste en establecer *diferencias*: a ciertos poetas, a ciertos prosistas, a ciertos pintores, a ciertas corrientes de civilización y de pensamiento, el surrealismo les reconoce una calidad "surrealista" *avant la lettre* —reconocimiento de una sensibilidad comparable o de una filiación inspiradora. En el *Manifiesto* de 1924, Breton declara que Jonathan Swift es surrealista "en la maldad" y Chateaubriand "en el exotismo". En esta atribución retrospectiva y teatral de una calidad, hay un movimiento de anexión nunca realizado ni por los romanticismos ni por los simbolismos europeos. El surrealismo afirma a la par su radical novedad y una genealogía ramificada, sutil, casi indefinida.

En esas elecciones y sus motivaciones, en todo caso, se definen por el efecto proyectivo las constantes de una sensibilidad, y la persistencia de un pensamiento esencialmente de participación.

1960, en *Préferences*, Corti, 1961, p. 75. *Véase también* Philippe Audoin, "Nouvelle Histoire de l'oeil ou le merveilleux préféré", en *La Brèche*, núm. 5, octubre de 1963.

Miradas selectivas sobre la literatura y el arte europeos[8]

El siglo XVIII, en que fincan sus raíces los diversos "romanticismos", es el siglo en que se posa la mirada surrealista: en la figura del Marqués de Sade, ante todo, en el cual los surrealistas creen ver el modelo de una libertad política absoluta, ligada sin contradicción de ninguna índole a la liberación total de las costumbres.

> Por haber deseado devolver al hombre civilizado la fuerza de sus instintos primitivos, por haber querido liberar la imaginación amorosa y por haber luchado desesperadamente por la justicia y la igualdad absolutas, el Marqués de Sade pasó encerrado casi toda su vida en la Bastilla, en Vincennes y en Charenton.[9]

No es seguro que Sade haya tendido a una liberación total de las costumbres... y el homenaje surrealista es a veces aventurado, si quiere hacer de Sade el precursor de... Freud. Pero finalmente, a una silueta y a un "humor" nocturnos es a los que rinde homenaje el surrealismo: un "sol negro", dice Breton. Un "humor trágico, cuya definición

[8] Sobre la "biblioteca ideal" de André Breton, *véase* Pierre-Olivier Walzer, "Una biblioteca ideal", en el volumen colectivo *André Breton*, Neuchâtel, La Baconnière, 1970, pp. 81-93, y François Chapon, "La Bibliothèque littéraire de Jacques Doucet", en *Bulletin du bibliophile*, 1980. I, especialmente en pp. 68-81.

[9] Paul Eluard, "D. A. F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire", en *La Révolution surréaliste*, núm. 8, diciembre de 1926.

aún está por hacerse".[10] Al lado de Sade, la figura de Jean-Jacques Rousseau es más borrosa. Breton no niega la oposición de su mensaje,[11] pero el surrealismo asume esta doble admiración: el pensamiento político, educativo y poético de Rousseau es admirado porque rechaza toda metafísica: "Hasta me atrevo a decir que es en esta rama —para mí, la primera lanzada a una altura de hombre— en la cual la poesía pudo florecer."[12]

La novela "negra" —cuya veta, sobre todo inglesa, tiene sus raíces en el siglo XVIII— después de una inmensa oleada de éxito en el siglo XIX en Francia como en Inglaterra, había caído totalmente en desuso durante los años veinte. Sin embargo, esta literatura "ultrarromanesca" de "alta ficción" rescata, por sí sola, al género romanesco. Lo maravilloso que allí se encuentra hasta el borde hace surgir imágenes mentales fascinantes (por lo demás, esas novelas se publican en ediciones ilustradas que dotan "de valor sensible lo que, como apariencia, y sin su intervención, no pasaría de espectral");[13] su temá-

[10] Robert Desnos, "De l'érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne", 1923, en *Nouvelles Hébrides*, Gallimard, 1978, p. 134. Sobre la lectura surrealista de Sade, *véase*: J. Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman, 1922-1950*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983, pp. 110 y 111.

[11] André Breton, *L'Amour fou*, reed. Gallimard, 1980, página 138.

[12] André Breton, *Entretiens*, 1952, reed. 1969, p. 22.

[13] André Breton, "Avis au lecteur...", 1929, en *Point du jour*, reed. Gallimard, 1970, p. 61. *Véase también*: "Limites non frontières..." en *La Clé des champs*, Ed. Le Sagittaire, 1953, y "Situation de 'Melmoth' ", en *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970.

tica exacerba la ambivalencia del hombre ante los tabúes. Medimos allí, en el movimiento de nuestra lectura, de qué fuerza dispone la emoción puesto que nos entrega, atados de pies y manos, a merced de los símbolos y los mitos, haciendo caer todas nuestras reservas de orden lógico. La mirada surrealista recorre de punta a punta esta vena, que en Inglaterra va desde Walpole hasta Maturin y más allá, que en Francia es adoptada por la corriente "frenética": desde Nodier, adaptador del *Bertram* de Maturin en 1921, hasta Théophile Gautier y su *Morte amoureuse* (1836), desde Pétrus Borel (*Contes immoraux,* 1833) hasta Xavier Forneret, y cuyas trazas aún pueden verse en Lautréamont. Es posible inscribir en esta misma vena "gótica" la obra de Johann Heinrich Füssli,[14] pintor obsesionado por la obra literaria de Shakespeare, Milton y Dante, cuyos seres monstruosos transcribirá él mediante el dibujo. Al analizar *Le Cauchemar* en sus implicaciones psicoanalíticas, José Pierre muestra que los surrealistas esperan de la pintura o de la poesía que sea reveladora de lo que se oculta en nosotros o alrededor de nosotros. La pintura o la poesía deben ensanchar el campo de nuestro conocimiento.

Acabamos de percibirlo, a propósito del romanticismo y del prerromanticismo francés: el surrealismo gusta del juego de la *desclasificación.* Lamartine, Musset, Vigny, no, decididamente, desde la primera encuesta de *Littérature* (núm. 18, marzo de 1921) hasta la de *Médium,* "Ouvrez-vous?. . ." (núm. 1,

[14] José Pierre, *L'Univers surréaliste,* Somogy, 1983.

noviembre de 1953). Para Hugo o Chateaubriand, la respuesta es mucho más admirativa. El surrealismo se complace con los "pequeños románticos" o con la corriente "frenética", que tan bien corresponde en Francia a la novela negra inglesa. Aloysius Bertrand es colocado en el mismo plano que Gérard de Nerval (*Entretiens*, p. 58) y citado como igual de Swift, Young, Chateaubriand y Hugo en el *Manifiesto.*

Sin duda, los surrealistas han contribuido a salvar del olvido a Pétrus Borel. Entre los románticos alemanes no hay desclasificación notable, sino una admiración global. Achim d'Armin y Heinrich von Kleist son reconocidos como inspiradores: Armin, elogiado por Bretón,[15] niega la existencia de toda frontera entre lo imaginario y lo real, mientras que Kleist reconoció la gracia perfecta más allá de la invención más lúcida, o hasta de la más arbitraria. De este último, Julien Gracq traduce la *Pentesilea.* Pero los surrealistas también se refieren, como modelos, a Jean-Paul, a Novalis, a Hölderlin, a Büchner, a Christian Dietrich Grabbe. En el romanticismo inglés, el favor de los surrealistas va también a los grandes "inspirados" —a quienes clamaron la trascendencia de esta inspiración: a Samuel Taylor Coleridge, que decía haber oído en sueños los versos de *Kubla Khan*, y de su continuación, olvidada; a Keats, a Shelley; en pintura, a Samuel Turner, cuya inmensa producción no parece haber sido realizada sino en un segundo estado; a

[15] André Breton, "Introduction aux 'Contes bizarres'...", 1933, en *Point du jour.*

William Blake, grabador y poeta cuyo automatismo visionario es una referencia surrealista. Del lado de los pintores europeos, en la dependencia romántica, puede notarse la admiración surrealista hacia Goya, apenas más joven que Füssli e inspirado por él, y hacia todos los pintores que exaltan la inspiración, como Gaspar David Friedrich, del que se dice que *veía* su cuadro con los ojos cerrados y después reproducía las formas concebidas en sus menores detalles. Los dibujos y las aguadas de Hugo son elogiados, y hasta se podría hacer de él un gran relevo en el linaje del automatismo y de la interpretación paranoico-crítica, que tiene su origen en Leonardo da Vinci. Pensemos en su "impresión de encajes": un fragmento de encaje impregnado de tinta, se coloca en una hoja de papel y se interpreta su huella. Se "abrirá la puerta" a Géricault y hasta a Chassériau, aunque con reservas, pero no a Delacroix.[16]

El simbolismo

Sin duda, en la corriente poética y pictórica del simbolismo el surrealismo naciente encuentra sus faros, a los que permanece fiel. Después de Baudelaire, de quien retiene la teoría de las correspondencias como insuficiente pero que desempeña el papel de eslabón con la tradición esotérica, a la muerte de Baudelaire, pues, los poetas están dispuestos a ponerse de acuerdo sobre un principio fundamental:

[16] Acerca de todas estas admiraciones surrealistas hacia la pintura, *véase* José Pierre, *op. cit.*

> El lenguaje puede y debe sustraerse del desgaste y de la decoloración que resultan de su función de intercambio elemental; en él están incluidas posibilidades de contacto mucho más estrecho entre los hombres que lo que hacen suponer generalmente las leyes que presiden semejante intercambio; la cultura sistemática de estas posibilidades no conduciría a nada menos que a la recreación del mundo [...] Donde los dos caminos de que yo hablaba divergen es en el instante en que el poeta *decide considerarse el amo o el esclavo de tales combinaciones.* Lautréamont, Cros, Rimbaud, Nouveau,[17] Corbière, Jarry —Maeterlinck [...]— son de los que se entregaron a estas combinaciones, atados de pies y manos, que no trataron de saber a dónde la esfinge, con las garras hundidas en su carne, los arrastraba, que no trataron de hacer trampa con ella. Los otros, las fuertes cabezas de la escuela mallarmeana...[18]

A esta lista habría que añadir a Saint-Pol Roux, el "maestro de la imagen", y a Marcel Schwob, el creador de Monelle. Al remitir a *Edipo y la esfinge*, del pintor Gustave Moreau, en la bella metáfora "a dónde la esfinge, con las garras hundidas en su carne, los arrastraba", André Breton subraya una deuda personal que proviene de la adolescencia, hacia aquel pintor al que se refiere en cuanto trata de evocar figuras de mujeres embrujadoras, y al que consagra un prefacio en 1960. Odilon Redon, el otro faro francés de los simbolistas fantásticos, inspiró a

[17] *Véase* Marc Eigeldinger, "André Breton révélateur de Germain Nouveau", en *Studi francesi*, núm. 73, Turín, enero-abril, 1981.

[18] André Breton, "Le Merveilleux contre le mystère", 1936, en *Minotaure*, reimpreso en *La Clé des champs*, p. 11.

André Masson y a Yves Tanguy, pero su valor, ya demasiado reconocido, no es subrayado por los surrealistas que ven antes bien la flaqueza de algunos de sus rasgos. Es sobre todo en Arnold Böcklin, pintor suizo, en quien se fija la fascinación surrealista (sus telas *La Isla de los muertos* ejercieron sobre Chirico y Dalí una influencia decisiva), del mismo modo que en Max Klinger, que afirma revelar con toda su precisión las fantasmagorías de la duermevela, y cuya serie *Paraphrase sur la découverte d'un gant* (1881) hace que algo fantástico y perturbador se destile de un grabado a otro.

Por último, la ambición cósmica del simbolismo, cada vez que es puesta en evidencia por alguna fuerza por un poeta o por un pintor, tiene que alertar la mirada surrealista. Tal es el caso de Paul Gauguin, o más modestamente, de Charles Filiger —después de la segunda Guerra Mundial, en ocasión de una exposición celebrada en 1949 en la Orangerie, se volvió a despertar la atención hacia Paul Gauguin. La tela de 1897, *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?* lleva a André Breton a mostrar que la "línea que parte de Novalis y de Nerval [. . .] pasa por Gauguin, como pasa por Rimbaud": tiende a "devolver al hombre al sentimiento *primordial* que tuvo de sí mismo y que el racionalismo positivista corrompió".[19]

En cambio, la mirada surrealista no parece notar particularmente la presencia de los otros grandes pintores del simbolismo (Klimt, Khnopff. . .), así como

[19] André Breton, "Interview", 1950, en *Entretiens,* reed. 1969, pp. 282 y 285.

la de los prerrafaelistas ingleses (de los que sólo habla Salvador Dalí, en *Minotaure*, núm. 8, 1936).

Por último, del lado del expresionismo alemán y nórdico, y no del impresionismo "de techo demasiado bajo", según la frase de Odilon Redon, se vuelve la mirada surrealista, admirativa ante *El Grito* de Munch y su pesimismo cósmico, fascinada por los dibujos de Alfred Kubin y su novela *L'Autre Côté*.

Puede verse ya en qué órbitas se sitúa el gusto surrealista, y qué antepasados convoca: los hombres de gran vuelo, los poetas de ambiciones cósmicas, los pintores que dejan transparentar una interrogación angustiada o lírica sobre las relaciones del hombre y de su devenir. Y a veces las novelas de aventuras o los cuentos de nuestra infancia nos han dado como una probada furtiva: esos cuentos que, "niños, hacían nuestras delicias mientras, a la vez, empezaban a cavar la decepción en nuestros corazones" (Breton, *Il y aura une fois*). Recordamos "la embriaguez, el perder pie de toda la atmósfera romanesca, cuando, arrancados los clavos de su barca, el Marino de las noches orientales permanece al pie del monstruo imanado, o la flor de lis sólo aparece en el hombro de Milady de Winter".[20] Cierto es que Aragon añade: "Yo no necesito esa desviación para encontrarlos."

Hemos visto así cómo actuaba una especie de promoción de las obras olvidadas o en conflicto con

[20] Aragon, "Pourquoi écrivez-vous ou le péril noir", artículo de 1923 integrado en 1924 al prefacio del *Libertinage* (p. 278 de la recd. Gallimard, 1977).

su época. Olvidados, despreciados: Aloysius Bertrand o Xavier Forneret, y hasta Pétrus Borel, o el pintor Filiger. Olvidados, después de un periodo de moda excesiva, que también causa problemas, las novelas "góticas" y las novelas negras. En conflicto con su época: no se puede dar mejor ejemplo que Sade, cuyas obras, entre las dos guerras, aún no podían ser reimpresas *in extenso*, ¡tan sulfurosa así parecía su lección, tan terrible la humillación de la idea misma de virtud!

Escapan, sin embargo, del simbolismo y de toda tentativa de clasificación demasiado sencilla los tres grandes videntes y los inspiradores directos del surrealismo; estoy hablando de Nerval y de Rimbaud, así como de Jarry y de Lautréamont.

Nerval, tan cercano a Novalis y "cuya alma se desliza de Mallarmé a Apollinaire para llegar hasta nosotros" ("Caracteres de la evolución moderna y lo que participa de ella", 1922, en *Les Pas perdus*), ha ejercido por medio de todo el surrealismo una influencia oculta y central. Aurelia renace en Aurora, en Michel Leiris; que el sueño y el mito den nervio a la vida cotidiana para darle su dimensión de destino, tal es, en efecto, el sentido mismo de la busca surrealista que dará otros nombres a ésta, y a veces un sentido tangente, pero no otro soplo. Si Nerval es surrealista en la locura, Rimbaud lo es en el silencio. Una de las glorias de que goza Rimbaud es haber sabido callarse (y si Valéry fue tan admirado por el joven Breton se debe a que parecía seguir esta vía y convertirse poco a poco en Monsieur Teste). Así, "en la práctica de la vida y en

otras partes", es surrealista, afirma el primer *Manifiesto*. El "yo es otro" y la práctica de un inmenso y razonado trastorno de todos los sentidos completan la lección de Nerval. A la locura de Nerval responde la *razón* rimbaudiana; esta obstinación en el trastorno, esta razón no razonadora y no racional es a lo que tienden los surrealistas, que no tratan de hacer surgir *cualquier cosa*, y que hablan del azar, pero objetivo: una razón "segunda" que engloba la sinrazón y se obtiene al precio de un gran trabajo sobre sí mismo. Y luego, el texto de Rimbaud se resiste a la aprehensión intelectual sin duda, como cualquier otro: "Jamás conocerás bien a Rimbaud."[21]

La oscuridad no es una cualidad en sí misma, pero lo que sí puede serlo es la resistencia de un texto en que confluyen poéticamente varios "sentidos". A este respecto, Lautréamont multiplica los enigmas: la violencia de la irrisión absoluta y de la revuelta, a su vez, en las *Poésies*, convertida en irrisión; el juego cultural de los *collages*, en los *Chants de Maldoror*, jugado a la manera de la gran retórica del romanticismo; en suma, un lirismo fundado sobre la ambigüedad. Y si los surrealistas no fueron los únicos en redescubrir a Lautréamont, la publicación de las *Poésies*, en la primera revista surrealista, ha marcado una deuda que nunca fue desmentida.

Por último, con Alfred Jarry, el humor moderno se introduce en el campo literario, y la negación

[21] André Breton, "Flagrant délit", en *La Clé des champs*, 1953. Sobre *Rimbaud et l'ambivalence, véase* Louis Forestier, en *Etudes sur les "Poésies" de Rimbaud*, obra colectiva, Neuchâtel, A la Baconnière-Payot, 1980.

cultural *absoluta* —negación que trató de vivir Jacques Vaché, amigo de Breton durante algunos años decisivos. Vivir hasta que el rechazo de la memoria (que implica en sus límites el rechazo total de la cultura) le conduzca al suicidio. Si Nerval y Rimbaud permitieron, sin duda, al surrealismo inventar el "azar objetivo", Lautréamont y Jarry aportaron los primeros elementos de una reflexión en adelante continua sobre el humor negro. Entre estos dos polos, cuya articulación no es evidente, se encuentra todo el florecimiento surrealista.

Revelación fuera de Europa y fuera de las normas

En el arte de esos lugares *extranjeros* (más fácilmente que en las literaturas inaccesibles por la barrera del idioma, o cuyos rastros escritos no existen) el surrealismo puede reconocer las señales de una belleza reveladora, cuyo origen sería la conciencia de su participación cósmica que experimenta el artista. Este reconocimiento ha contribuido a cambiar toda una cara del avance del arte, subvertido por este nuevo criterio.

La primera de estas revelaciones es la de Oceanía. Después de que el cubismo elogió tanto la estatuaria africana, ese interés subsiste, *sin pasión*, entre los surrealistas y alrededor de ellos. En *Minotaure,* revista no estrictamente surrealista, sobre todo en sus principios, la misión en Dakar-Djibouti había publicado documentos y piezas llevadas de allí: atestigua-

ban un modo de vida lleno de enigmas y un sentido del arte excepcional. Tal vez sea André Masson el que encuentra las palabras más apropiadas: "Para mí como para muchos de mis compañeros de mi juventud, el arte negro no podía darnos nada más: su encuentro había sido para nuestros mayores el choque decisivo, por nuestra parte sólo había una afectuosa comprensión y como un homenaje debido."[22] Entre Picasso, Matisse o Juan Gris, por una parte, y Masson, Breton... por la otra, hubo, ante todo, una diferencia de generación.

Ahora bien, los surrealistas publicaban en junio de 1926, en *La Révolution surréaliste*, núm. 7, una fotografía de máscaras Melanesias ("ilustrando" un bello poema de Soupault), y la exposición inaugural de la galería Jacques Callot, en marzo de 1926, presentó cuadros de Man Ray acompañados de "objetos de las islas". Y los surrealistas permanecen fieles a la Melanesia, aun si la Polinesia (y sobre todo el arte de la isla de Pascua) les preocupa, asimismo, de manera singular (Micheline y Vincent Bounoure estudiaron unos bellos testimonios —*La Brèche*, núm. 5, octubre de 1963; *L'Archibras*, núm. 2, octubre de 1967— después que Breton celebre tal volcán de la isla de Pascua en un poema de *Xénophiles*, 1948). Oceanía: se le percibe como el lugar privilegiado donde se suprime el "dualismo de la percepción y de la representación", en un movimiento de síntesis en que se transparente "el más grande esfuerzo inmemorial por explicar la interpenetración de

[22] André Masson, *Chefs-d'œuvre du Musée de l'Homme*, Musée de l'Homme, 1965.

lo físico y de lo mental".[23] Así, la imaginación encontraría allí su unidad originaria, descompuesta por las exigencias racionales entre conciencia perceptiva y conciencia imaginante. En *Main première* (1962), Breton hace captar la fuerza del llamado que arrastró a Paul Gauguin a las Islas Marquesas y a Karel Kupka hacia los aborígenes de Australia. ¿Por qué allí? "No es más que el hecho de pintar [nos dice Kupka], el acto mismo de la creación, lo que cuenta para ellos. . ." Añade Breton: "Esas pinturas [. . .] atestiguan el mismo principio generador que las demás, iniciáticas que, bajo el sello del secreto, propagan los mitos propios de la tribu."[24] Esas pinturas son, pues, eminentemente mágicas, puesto que están ligadas al sistema mítico de aquellos pueblos. Contemplarlas, leer el libro que Kupka les dedica, es "remontarse a lo que puede ser el pivote de un abanico" de las sabidurías. Si lo propio del arte mágico es ser contagioso, en el caso la sugestión de Breton nos concierne directamente, para volver a equilibrar el efecto de disyunción y de separación al que nos lleva nuestra mentalidad racionalista.

Y desde entonces, la oposición entre África y Oceanía queda marcada, desde 1948, como la misma que existe entre la abstracción y el espíritu mágico, entre la reducción (metonímica) de cualidades exteriores (en un movimiento de depuración), y la síntesis metafórica:

[23] André Breton, "Océanie", 1948, en *Poésie et autre*, 1960, página 281.

[24] André Breton, "Main première", en *Perspective cavalière*, 1970, pp. 221-225.

> De un lado de la barricada (a mis ojos) están las variaciones sempiternas sobre las apariencias exteriores del hombre y de los animales, que naturalmente pueden llegar hasta el *estilo* por una depuración gradual de esas apariencias (pero los temas siguen siendo pesados, materiales: la estructura asignable al ser físico —rostro, cuerpo—, la fecundidad, los trabajos domésticos, los animales con cuernos); del otro lado se expresa el mayor esfuerzo inmemorial para explicar la interpenetración de lo físico y de lo mental, para triunfar del dualismo de la percepción y de la representación, para no atenerse a la corteza y remontarse hasta la savia (y los temas son aéreos, los más cargados de espiritualidad que yo conozca, también los más conmovedores...).[25]

Este texto recuerda la oposición establecida por Breton entre los proyectos respectivos de James Joyce y los de la escritura automática: "A la corriente ilusoria de las asociaciones conscientes, Joyce opondrá un flujo que él se esfuerza por hacer brotar de todas partes y que, a fin de cuentas, tiende a la *imitación* más aproximada de la vida (por medio de la cual se mantiene en el escenario del *arte*, recae en la ilusión *romanesca*, no evita ocupar su lugar en la larga línea de los naturalistas y los expresionistas)" (*Du surréalisme en ses oeuvres vives*, 1953). Pues lo que caracteriza la utilización hecha por los "cubistas" de las máscaras y estatuillas africanas es que las desvían de su función ritual inicial. Cierto, antes de 1914, el arte negro —todos sabemos que fue "descubierto" a la vez por Vlaminck y por

[25] André Breton, "Océanie", 1948, en *Poésie et autre*, 1960, página. 281.

Matisse hacia 1905-1906—, "es considerado como fuente —y como fuente exótica— por Vlaminck, Derain, por los pintores expresionistas del grupo *Die Brücke* y por Nolde". Éstos se atienen a los "efectos". "*El arte africano* es tomado como referencia, y como referencia plástica por Matisse, Picasso, Braque y Gris."[26] Pero precisamente lo que se preguntan los cubistas de las figuras esculpidas por los pueblos del Sudán, de Dahomey o del Gabón, son los planes y su disposición, la combinación de los volúmenes, la estructura de sus *formas*. Los surrealistas se preguntan de las máscaras océanicas su *función* misma.

Los indígenas de América no son menos apreciados. La segunda exposición de la galería surrealista, en mayo de 1927, presenta telas de Yves Tanguy, con "objetos de América": de la Columbia británica, de Nuevo México, de México, de Colombia y del Perú. En octubre de 1927, *La Révolution surréaliste*, en sus números 9-10, muestra un disfraz ritual. Y es sabido que André Breton irá en 1945 a una reserva Hopi de Arizona y de Nuevo México, con los indios pueblos del sudoeste de los Estados Unidos de Norteamérica; que Leonora Carrington, antes de pintar el gran fresco *El mundo mágico de los mayas* del Museo de Antropología de México, pasó una temporada entre los indios de Chiapas en el norte de la zona maya; que Kurt Seligmann narra sus conversaciones con un indio tsimshian (*Minotaure*, núms. 12-13, 1939); y que todos los su-

[26] Jean Laude, *La Peinture française, de 1905 à 1914, et l'art nègre*, Klincksieck, 1968, p. 21.

rrealistas, con residencia en Nueva York durante los años del exilio, han recorrido las salas admirables del Museo de Historia Natural, del que habla Claude Lévi-Strauss en *La Gazette des Beaux-Arts*, Nueva York, septiembre de 1943:

> Hay en Nueva York un lugar cargado de magia donde se han dado cita todos los sueños de la infancia; donde troncos de árboles seculares rezumban con cantos o con palabras; donde se encuentran objetos indefinibles que aguardan al visitante con una mirada de ansiedad fija; donde animales con una dulzura sobrehumana levantan sus patitas unidas, suplicando que se les conceda el privilegio de contribuir para el elegido el palacio del castor, de guiarlo por el reino de las focas, o de enseñarle, en un beso místico, el lenguaje de la rana o del martín pescador.

Los objetos rituales de los indios de la costa del Noroeste, descubiertos en las tiendas de Nueva York por Max Ernst en 1941, han sido verdaderamente "descubiertos" por los surrealistas. Si ya pertenecían a las colecciones del Museo de Historia Natural, no habían sido reconocidos como objetos de arte.

Pero finalmente, en la propia Europa y como contrapeso de la influencia siempre amenazadora del arte griego, el arte celta es apreciado por el grupo de Breton en su último periodo. Su atención es atraída por la obra de Lancelot Lengyel, *L'Art gaulois dans les médailles* (1954). Ya Georges Bataille se había servido del ejemplo del caballo en las monedas galas para mostrar (*Documents*, núm. 1, 1929) que las imitaciones galas "dementes" de las monedas griegas "no dependen tanto

de un defecto técnico como de una extravagancia positiva, que lleva por doquier a sus consecuencias más absurdas una primera interpretación esquemática". Bataille veía allí el desorden corporal elevado hasta el nivel de un valor. Lancelot Lengyel desplaza esta interpretación valorizante:

> El ritmo céltico, innovación en el arte mundial, se representa a sí mismo y figura el universo dinámico, con su espacio en movimiento, en que el hombre ha dejado de ocupar un lugar privilegiado. La forma griega nació de una visión antropomórfica del mundo que fija el movimiento y cristaliza la emoción.

Y Breton se maravilla ante la desproporción en el arte celta, que por ejemplo utiliza un sello demasiado grande para las monedas a acuñar.[27]

En los confines de los continentes, en los confines de las normas mentales. Los surrealistas fueron los descubridores, con una minoría de médicos, desde los años veinte, del valor artístico de los dibujos de los locos —entre los cuales, los de los esquizofrénicos ocupan el primer lugar.

Se recupera también, así, la función del "loco" dentro de la sociedad primitiva. Jules Monnerot (*La Poésie moderne et le sacré*): "Se puede ver a esas colectividades salvajes recuperar para satisfacer a una inclinación poderosa —en provecho del grupo— al individuo aberrante cuya condición especialmente precaria consideran ellos reveladora y pri-

[27] André Breton, "Présent des Gaules", 1955, en *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965.

vilegiada, de suerte que lo social no lo aplaste como una piedra sepulcral sino que, en cambio, lo lleve como una corriente —y encuentre lugar en su seno para el ser asocial por excelencia—, lejos de mantenerlo al margen o empujarlo al crimen o a la locura." Por su parte, Mircea Eliade explica cómo la vocación del chamán procede a menudo de una enfermedad o de un ataque epileptoide. La función social del chamán convierte en valor positivo una falta, una carencia, una enfermedad.

Dicho esto, el surrealismo también acompaña toda una evolución de la mentalidad médica y social (mayoritaria) ante la "locura a la que se encierra". La psiquiatría suiza de lengua alemana mostraba desde los años veinte una actitud mucho menos coercitiva, y el Dr. Walter Morgenthaler podía publicar en 1921 *Un aliéné artiste*, sobre el caso de Adolf Wölfli (1864-1930), en el que las cualidades de invención artística del dibujante no serán simplemente subrayadas: los comportamientos morbosos de ese viejo niño (que había sido privado de todo afecto desde la edad de ocho años) debían ser "sostenidos" con objeto de confortar un equilibrio que sin ellos sería precario. Lou Andréas-Salomé, Rilke y el Dr. Prinzhorn fueron los lectores de esta monografía, de la que el último iba a servirse para hacer un estudio de conjunto aparecido en Berlín en 1922: *Bildnerei der Geisteskranken*. Al parecer, los surrealistas muy pronto tuvieron conocimiento de ese libro, por medio de Hans Arp o de Max Ernst. José Pierre atribuye a su difusión por el grupo surrealista en Francia una importancia

extrema:[28] esta obra, ricamente ilustrada, habría podido convencer a algunos, poco después del fracaso del dadá, de que los recursos del inconsciente valían la pena de ser interrogados por los medios plásticos, en otras palabras, que el surrealismo concernía también a los pintores y a los escultores, lo cual no era evidente en 1922. Un poco después, unas construcciones heteróclitas debidas a alienados contribuirán igualmente al nacimiento de los objetos surrealistas y de los "poemas-objetos" de Breton. En Francia aparece en 1924 la obra del Dr. Jean Vinchon, *L'Art et la folie*, que elogia los dibujos de los esquizofrénicos. Ya el libro de Marcel Réja, *L'Art chez les fous*, 1907, citado por Breton, se oponía a que su cualidad "enfermiza" les hiciese considerarlos como cosas, "fuera de los marcos, sin relación con la norma". Así, en un número de *La Révolution surréaliste* compuesto por Artaud (núm. 3, abril de 1925), la *Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous*, que, debida esencialmente a la pluma de Robert Desnos, trata a los enfermos mentales como "forzados de la sensibilidad", es menos audaz por el fondo que por ese tono que es el suyo. En 1928, la conmemoración por Aragon y Breton, en *La Révolution surréaliste*, del *Cincuentenario de la histeria*, pertenece a la misma tendencia de considerar a la histeria como "un medio supremo de expresión". De allí se deriva —tentativa de fabricar para comprender— la experimentación que contiene los cinco *Ensayos de simulación*, por Breton y Eluard,

[28] José Pierre, *L'Univers surréaliste*, Somogy, 1983.

de la debilidad mental, de la manía aguda, de la parálisis general, del delirio de interpretación y de la demencia precoz.

La admiración surrealista hacia la expresión artística de los "locos", va dirigida sobre todo a Adolf Wölfli, Aloïse y Friedrich Schröder-Sonnenstern, descubierto el primero antes de la segunda Guerra Mundial, y los otros dos después. De este interés, las revistas surrealistas dan testimonio con constancia, en términos audaces. Dice Breton: "No temería yo plantear la idea, paradójica sólo a primera vista, de que el arte de aquellos a quienes se incluye en la categoría de los enfermos mentales constituye una reserva de salud moral" (*L'Art des fous, la clé des champs*). No se trata de negar el dolor de la locura, ni sus efectos irreversibles; se trata de reconocer a los "marginados" del arte el derecho de existir, y a sus obras el poder de ensanchar nuestra conciencia del mundo.

Los *naïfs* y los *médiums* constituyen otras dos categorías de pintores observados y apreciados por los surrealistas —categorías que no se dejan separar fácilmente una de la otra, así como a veces no se dejan distinguir de la de los locos. Cuando se funda en octubre de 1948 la "Compañía del arte bruto" (en torno a André Breton y Jean Dubuffet: Jean Paulhan, Charles Ratton, Michel Tapié y Henri-Pierre Roché), el término elegido permite agrupar, precisamente, obras realizadas por "locos", médiums y *naïfs*.

Cierto, los "autodidactos llamados *naïfs*", para retomar la fórmula de Breton —que llevan en ade-

lante nombres ilustres, como Henri Rousseau, llamado el Aduanero, o Ferdinand Cheval, el Cartero, o menos conocidos como Morris Hirshfield, Demonchy o Miguel G. Vivancos—, no pretenden que su impulso de pintar les sea dictado por algún espíritu, mientras que Hector Hyppolite, haitiano inspirado por el culto vudú, pinta las divinidades de ese culto o las escenas rituales de su evocación que Robert Wilson, llamado *Scottie* (es escocés), pinta bajo el efecto alucinatorio con finísimas líneas paralelas que se ordenan poco a poco, "a pajarera abierta" (George Golfayn, *Médium* (hoja), núm. 4, 1953), que Joseph Crépin recibe una verdadera revelación, pues su mano deja de obedecerle un día de 1938 —mientras copiaba música— para ponerse a trazar unos minúsculos dibujos. Estos dibujos, ejecutados con lápiz de color sobre papel común, después son agrandados y copiados sobre tela, y ello para obedecer a una voz misteriosa que lo guía. Augustin Lesage, por su parte, atribuye el mérito de su pintura a su hermana Marie, muerta a la edad de tres años, etcétera.

De hecho, los surrealistas se guardan de distinguir en exceso todas estas categorías, fundadas sobre las afirmaciones de los propios pintores. ¿No tienen todos éstos en común el haber evitado, sobre todo, el paso por la enseñanza académica? Por otro lado, entregarse a su arte como para responder a una necesidad de vida —¿en qué encuentran la necesidad de pintar que acicatea a ciertos esquizofrénicos? Por ello, no hay que anexar la pintura "mediumnica" tal como la sostienen los surrealistas en la co-

rriente de pensamiento que nace en plena revolución industrial del siglo XIX, a sus implicaciones espiritistas, a toda esta "terminología nauseabunda" (Breton). Lo que importa a los surrealistas es seguir la huella de los modos de surgimiento de esta pintura: el impulso motor puede producir grafías o letras, y conducir al dibujo o a la escritura. El impulso también puede tener un carácter esencialmente "sensorial" —en el sentido de que "los productos de la visión y de la audición interna se exteriorizan de tal modo que revisten el carácter de casi percepción" (F. W. H. Myers, *L'Automatisme psychique*). Que la pasividad automática sea una ficción, y el origen de esta actividad pictórica o gráfica un falso problema; que en la "ingenuidad" hay grandes sueños de posesión del mundo, son todas ellas verificaciones que hoy nos parecen evidentes, pero que son cuestiones dejadas en suspenso en los problemas del surrealismo.

La simple revisión a vuelo de pájaro de los "antepasados" a los que los surrealistas se refieren con cierta constancia, así como los tipos de obras que les sirven de modelo —por vastas que sean ya las órbitas descritas— no ha tomado en cuenta aún toda una vena de inspiración que se tiene la costumbre de calificar de hermética o de esotérica, en el sentido de que designa a las doctrinas que se reservan para algunos y se velan a los ojos de los profanos. Debemos recordar que el esoterismo se considera una tradición que se trasmitía de época en época, por cadenas sucesivas de maestros y de discípulos,

una *philosophia perennis*, que corría a través de los tiempos, y cuyo contenido sería del orden del conocimiento: una gnosis (conocimiento intuitivo, suprarracional, trascendente) por la cual el hombre reconstituiría una metafísica universal. Hay aquí toda clase de proposiciones que, definidas con cierta precisión, no pueden coincidir con las del surrealismo. *Tradition* (tradición), para Breton, rima con *bâillon* (mordaza).[29] La trascendencia implicada por la idea de metafísica no puede coincidir, por otra parte, con los proyectos resueltamente inmanentes del surrealismo (el Mensaje automático, en *Point du jour*). El surrealismo no podría ser un eslabón en la cadena del esoterismo tradicional. Dicho esto, todas las clases de ideas o de objetos culturales ligados al esoterismo han fascinado a los surrealistas: la intuición es un modo de conocimiento privilegiado y primordial, del que se separa de manera secundaria el conocimiento racional, en la historia de la humanidad; el horizonte del saber debe ser colocado ambiciosamente mucho más allá de los límites del saber de hoy (en el esoterismo, se tiende a un saber total, absoluto). Pero puede verse al mismo tiempo que con este grado de generalidad, tales proposiciones también podrían ser reivindicadas por la antropología más trivial, o por una epistemología bien comprendida. La originalidad del surrealismo está en tratar de *guardar para el espíritu* estas certidumbres, al mismo tiempo que se deben tomar las decisiones más cotidianas o contemplar el objeto más

[29] André Breton, "Le Surréalisme et la tradition", 1956, en *Perspective cavalière*.

insignificante. Esta actitud mental, si no es propia para crear nuevas provincias de la ciencia, es propicia para enriquecer singularmente la mirada y la vida.

En el seno del esoterismo, es más bien del lado de las corrientes gnósticas donde el surrealismo encuentra afinidades (una vez que las ha liberado de las imágenes caducas, de su dualismo radical, de sus fundamentos metafísicos). Encuentra en ellas una temática (en Plotino y sus lectores) de la *unidad* opuesta a la *pluralidad*, que gobierna la reflexión surrealista sobre el individuo: la unificación interior, el redescubrimiento de sus fuerzas subconscientes, va de la mano con la percepción de los nexos que unen al individuo con el cosmos, en los grandes ciclos de la vida y de la muerte, de la luz y de la sombra, del recorrido y del decurso de los astros. Aquí como allá, se conquista la unidad del individuo sobre la separación vivida como una dispersión. Encuentra en ellas ciertos fundamentos de una moral. Los "neumáticos", poseedores de la gnosis, son colocados fuera de la humanidad, cuyos nexos terrestres desprecian, de modo que resultan equivalentes dos conductas opuestas: la conducta ascética y la conducta libertina. Al neumático le está permitido todo, "puesto que el *neuma* está salvado en su esencia y no podría ser manchado por actos ni intimidado por la amenaza del castigo de los Arcontes [. . .]. Al violar deliberadamente las normas demiúrgicas, el neumático (incluso) contribuye paradójicamente con la obra de la salvación. El libertinaje antinómico exhibe, con más fuerza que la

actitud ascética, el elemento nihilista contenido en el rechazo gnóstico del mundo".[30] Ya lo comprobaba Jules Monnerot: "La comparación entre surrealistas y gnósticos llamados licenciosos (carpocracianos, nicolaítas, etc.) se ofrece como por sí misma."[31] Por último, el papel de la mujer, en el gnosticismo, queda o enteramente devaluado (en la doctrina de Manes, en la cual la reproducción es la treta más formidable de la estrategia satánica y la seducción misma, un mal), o exaltado, de tal forma que la mujer se convierte en el receptáculo de una parcela de divinidad, como en la gnosis de la Sofía, en la que la "Vida", principio femenino, queda incluida en el hombre, de manera que los Arcontes no puedan sospechar de su presencia, y después abandona a Adán y encarna en la forma de Eva. Ciertas sectas mantienen la confusión entre el principio femenino y el alma, la "Vida". Están allí, en potencia, elementos de la temática surrealista del "amor loco". En Joachim de Flore, o hasta en la "teología negativa" perceptible en el Maestro Eckhart, el surrealismo encuentra huellas de esos temas y esas creencias.

Hemos visto así agrandarse la órbita de las preocupaciones y de las admiraciones surrealistas. Se trata fundamentalmente, siempre, de cultivar la emoción, esa "huella de lo verdadero" (bella fórmula que

[30] Hans Jonas, *La Religion gnostique*, trad. de Louis Evrard, Flammarion, 1978, p. 70.

[31] Jules Monnerot, *La Poésie moderne et le sacré*, Gallimard, 1945, p. 92.

Breton encontró en Saint-Pol Roux), la emoción como medio de conocimiento, en la cual se unen la sensación estética (en Breton, reconocible en la "cresta de viento en las sienes") y la sensación erótica, discernibles tan sólo por el grado de intensidad.

> Al principio, amar. Después, siempre habrá tiempo para preguntarse sobre lo que se ama, hasta no querer ignorar nada [. . .]. No hay más que el umbral emocional que pueda dar acceso al camino real. Los caminos del conocimiento, por lo demás, no llevan nunca allí.[32]

Pero no será imitando, reproduciendo esos grandes temas seductores como los surrealistas inventarán. Será mediante un juego que llamaré del "chapuz", en el sentido favorable que Claude Lévi-Strauss da a este término, y que se reduce finalmente a fabricar obras literarias o clásicas, no sólo por el placer, sino por comprender. Para comprender, por ejemplo, por intuición analógica, el mecanismo mental que preside la fabricación de las máscaras de Oceanía. Reducimos así a una concepción menos demiúrgica las proposiciones que se encuentran bajo la pluma de Breton y que a veces quedan aisladas de su contexto, llenas de matices y de interrogaciones: "La concepción de la obra de arte como objetivación sobre el plano material da un dinamismo de la misma naturaleza que el que presidió la creación del mundo", se ilumina con la mención de que se trata de "la pe-

[32] André Breton, "Main première", 1962, en *Perspective cavalière*, pp. 221-222.

rennidad de ciertas aspiraciones humanas de orden mayor".[33]

Queda así aclarada la idea de *participación, de tipo mágico*, que se encuentra en el meollo de la empresa y del universo surrealistas. Cuando el surrealismo predica el valor de la magia —cuando percibe *ante toda* diferencia "el común denominador que une al mago, al poeta y al loco" (Benjamin Péret),[34] no sugiere al hombre de hoy fabricar con todas sus piezas un mundo del "pasado" o del "primitivismo". Hay que saber leer en su hilo unas proposiciones como ésta: "Los progresos de la ciencia, con los que algunos contaban para disipar las ilusiones de épocas pasadas, han tenido por resultado paradójico, en gran medida, avivar la nostalgia por las primeras edades de la humanidad y por los medios de actuar sobre el mundo con que el hombre de entonces, a tientas, se las ingeniaba para desentrañar el secreto."[35] El surrealismo sugiere, antes bien, tomar conciencia de la parte irracional que siempre da nervio a nuestras decisiones individuales, que siempre pesa sobre las ideologías colectivas, para bien como para mal. Y darse los medios prácticos para "*mantener en estado dinámico* el sistema de comparación, de magnitud ilimitada, de que dispone

[33] André Breton, "Sur l'art magique", 1957, *ibid.*, página 144.

[34] Benjamin Péret, "La parole est à Péret", 1942, reimpresión en la introducción a la *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Albin Michel, 1960, p. 23.

[35] André Breton, "Sur l'art magique", 1957, en *Perspective cavalière*, p. 141.

el hombre, que le entrega las relaciones susceptibles de unir los objetos en apariencia más alejados y descubre parcialmente la mecánica del simbolismo universal".[36] Actitud enteramente científica y enteramente poética, sin contradicción.

[36] André Breton, *Arcane 17*, 1944, reed, UGE, 1965, p. 105. Las cursivas son mías.

I. HISTORIA DEL MOVIMIENTO Y SU TEORIZACIÓN PROGRESIVA

No es fácil separar la historia del movimiento surrealista de la elucidación de los puntos fuertes de su pensamiento. Desde 1919, fecha en que se escribió *Champs magnétiques* por André Breton y Philippe Soupault, hasta 1969, fecha de la disolución del grupo por él mismo (tres años después de la muerte del poeta André Breton), la función y la naturaleza del surrealismo evolucionaba, pero es, sobre todo, por contragolpe al formidable deslizamiento de los saberes y de las costumbres que caracteriza a la sociedad circundante durante ese medio siglo. Para trazar tan sólo los lineamientos principales y los puntos de partida de esta evolución, habría que tomar en cuenta un doble movimiento: el de la historia y el del surrealismo. Esta manera de ver tendría la ventaja de dejar de presentar al surrealismo como un haz de chispas que, habiendo estallado en 1924, no se resignaría después a morir. Así, dejaríamos de definir este movimiento tan sólo por los hombres que en orden cronológico lo animaron, por los escalones de sus elucidaciones sucesivas, por los hitos de sus tomas de posición acerca de las dificultades políticas; así, se definiría al surrealismo *por su función.*

Si llevamos las cosas hasta su extremo, podemos decir que el surrealismo tal vez no sea más

que una función o, si se prefiere, el catalizador de un mundo liberado, de un mundo por liberar.

En 1952, André Breton daba a entender que el surrealismo era función cuando, al responder a una pregunta de André Parinaud, afirmaba:

> A los 20 o los 25 años, la voluntad de lucha se define en relación con lo que se encuentra más ofensivo y más intolerable en nuestro alrededor. A este respecto, la enfermedad que presenta hoy el mundo difiere de la que presentaba durante los años veinte. *En Francia, por ejemplo, el espíritu estaba entonces menos amenazado de fijación que lo que hoy está amenazado de disolución.*[1]

En 1919, las costumbres sociales, las estructuras políticas y, entre países, el sistema de alianzas, llevan la marca de las costumbres, de las estructuras, de una diplomacia heredadas del siglo XIX. Las relaciones y la comunicación humana se inventan en función de estos datos; en relación con ellas, la persona se define. Sin duda el empleo de ejércitos en masa y la hecatombe de la Gran Guerra hicieron dudar del valor práctico de esta dignidad del individuo que se simulaba respetar. Pero una vez apagada la amenaza de la guerra, no se pide más que olvidar el necesario reajuste de todo un sistema, al principio, no de valores, sino de nociones. Es entonces cuando la función del surrealismo, en 1919, consiste en hacer estallar, por todos los medios, la "fijación" de una sociedad satisfecha que, después del

[1] André Breton, *Entretiens (1913-1952)*, p. 218. Las cursivas son mías.

delirio, se vuelve a formar, lenta y seguramente, una buena conciencia. En 1952, André Breton podía caracterizar con algunas palabras la situación de la "sociedad mundial": "Toda clase de grandes grietas que afectan tanto la estructura del globo como la conciencia humana" se han producido. Añadía Breton: "Estoy pensando en el antagonismo irreductible de los dos bloques, en los *métodos* totalitarios, en la bomba atómica" (*Ibid.*). En 1969, se podía comprobar que las grietas se habían ensanchado: no sólo la política de cada país se define en relación con entidades económicas y políticas más grandes, sino que la movilidad de los sistemas de reagrupamiento puede hacernos pensar, por ejemplo, que se adopte la súbita oposición del mundo chino hacia el resto de las naciones que se declaran comunistas. Los problemas financieros dejan de tener una relación directa con el orden concreto del intercambio para adoptar una forma abstracta e inflarse con sus propios mecanismos: la idea de fiador fiduciario ya no tiene sentido. En la conciencia común, el espacio pierde parte de su realidad práctica. Ya es un lugar común decir que en el siglo XIX los progresos de los medios de comunicación habían hecho relativo este espacio. Pero apenas asimilada esta relatividad por la conciencia humana surge la noción de "espacio cósmico", noción abstracta o vaga. Desde entonces, la función del surrealismo puede consistir en reagrupar los espíritus para los cuales "la poesía, la libertad, el amor" son polos vitales. En 1952, André Breton podía estar orgulloso de haberse adherido a la acción *Front humain*, animado por Robert Sa-

rrazac, que se convierte en el movimiento *Citoyens du Monde*, "acción cuyos objetivos [le] parecían los únicos con la envergadura que reclaman las circunstancias".[2] Levantarse contra la "disolución" del espíritu, devolver a la conciencia individual una función de participación: éste es el papel al que se entrega el surrealismo en sus últimos decenios.

Sin multiplicar los sistemas de referencia, en una obra que tiene dimensiones limitadas, procederé por etapas históricas con objeto de respetar la aprehensión de ese papel, sometido a la evolución, y la percepción de una definición teórica, sometida ella misma a profundizaciones desiguales. Así, los años de 1919-1932 corresponden a la definición precisa de una reflexión intensa sobre el automatismo y al establecimiento de una teoría de la imagen; los treinta, a la puesta en evidencia del azar objetivo y a toda una reflexión sobre el humorismo negro; los fines de los cuarenta, al descubrimiento del dominio del mito. En una segunda parte, visiones más sintéticas del movimiento como ético, como estético, como espacio para la toma de posiciones políticas, permitirá retomar los hilos antes tejidos, sin endurecer el resultado en una síntesis doctrinaria que se presentara como inmutable. Así espero dar cuenta, a la vez y con mayor flexibilidad, de la constancia de los designios y de la variedad, a veces contradictoria, de los medios; de la *invención* extrema y del hecho de que el surrealismo tan a menudo aparezca como una *respuesta* —audaz y en estado de alerta— a los males del hombre y de la sociedad.

[2] *Ibid.*, p. 219.

Los años 1919-1932

Sobre los años de juventud de los grandes protagonistas de la aventura, sobre esa investigación que obsesiona a Aragon, Philippe Soupault y Breton cuando se encuentran en 1917 —¿cuál es la "idea" moderna de la vida?—, se encontrarán marcados, en otra parte, la función capital de Apollinaire, el gran despertador de las conciencias, "el lirismo en persona" que "arrastra sobre sus pasos el cortejo de Orfeo" ("En las fuentes del surrealismo: lugar de Apollinaire", en *La Revue des lettres modernes, Guillaume Apollinaire,* núm. 3, 1964), así como el papel más discreto, más crítico, de Valéry, uno de los primeros lectores de Breton, admirado en parte por el efecto de un equívoco: Valéry, que no había publicado nada desde 1899, se confundía, para ellos, con M. Teste.

La llamada inicial es, en 1919, el descubrimiento hecho por André Breton[3] y Philippe Soupault[4] de los poderes poéticos excepcionales liberados por el ejercicio de la escritura automática. Este descubrimiento conduce, pocos meses después, a la fundación, por tres jóvenes, André Breton, Philippe Soupault y Louis Aragon,[5] de una nueva revista llamada *Littérature*, por sugestión de Paul Valéry, pero por antífrasis. "¡Literatura, subrayado!", había sugerido,

[3] André Breton, nacido en Tinchebray, en el Orne, en febrero de 1896, muerto en París en septiembre de 1966.

[4] Philippe Soupault, nacido en Chaville en agosto de 1897.

[5] Louis Aragon, nacido en París, en octubre de 1897, muerto en diciembre de 1982.

haciendo alusión a la conclusión del "Arte poético" verlainiano: "Y todo lo demás es literatura." Por intermediación de Jean Paulhan se unirá a ellos el poeta Paul Eluard.[6] Ahora bien, al nacer la revista en 1919, los tres "mosqueteros", que tienen entre 22 y 23 años, se han ganado ya un lugar en la "literatura". Philippe Soupault ya publicó una plaqueta de poesía, *Aquarium* (1917), y va a publicar *Rose des vents* (1919); André Breton y Aragon, el mismo año (1919), respectivamente, *Mont de piété* y *Feu de joie*. Paul Eluard publicará en 1920 *Les Animaux et leurs hommes*. En los números del primer año (marzo de 1919-febrero de 1920) invitan a algunas personalidades más o menos mayores de la Literatura (André Gide, Paul Valéry, Léon-Paul Fargue, Max Jacob, Blaise Cendrars, André Salmon) y dejan un lugar a muertos ilustres (Apollinaire, Mallarmé, Rimbaud). Al mismo tiempo, la burla a la literatura se expresa muy rápidamente, y sin declaraciones teóricas, para minar ese terreno: textos poéticos enigmáticos de Tristan Tzara[7] y de André Breton (utilizando este último el *collage*); sobre todo, la publicación de las *Poésies* de Isidore Ducasse y de las *Lettres de guerre*, de Jacques Vaché, dos obras que ponen duramente en duda la pretendida superioridad del arte sobre la vida; por último, el lanzamiento de una encuesta: "¿Por qué

[6] Eugène Grindel, llamado Paul Eluard, nacido en Saint-Denis, en diciembre de 1895, muerto en París en noviembre de 1952.

[7] Sami Rosenstock, llamado Tristan Tzara, nacido en 1896 en Moinesti, Rumania, muerto en París en diciembre de 1963.

escribe usted?", cuyas respuestas más apreciadas por la revista quitan a la escritura todo valor en sí misma ("Escribo para pasar el tiempo", Knut Hamsun).

Les Champs magnétiques aparecen en los números del 7 al 12 inclusive, de septiembre de 1919 a febrero de 1920. Otros extractos se entregan, a comienzos de los años veinte, y a otras revistas, y el conjunto aparece en un libro en mayo de 1920. Esas prosas habían sido escritas en seis semanas, durante el mes de mayo y la primera quincena de junio de 1919, en un estado de intensa exaltación. Nacidas (afirma el primer testimonio escrito de Breton, en 1922) del descubrimiento del poder productivo de las frases que brotan del espíritu al aproximarse el sueño, y de la atención que Breton presta, desde 1916, al método de libres asociaciones propuesto por los tratados de psiquiatría, fueron escritas en sesiones de trabajo colectivo, por André Breton y Philippe Soupault, que, alternándose, sostenían la pluma, en capítulos sucesivos que "no tenía(n) otra razón para terminar que el fin del día en que se le(s) emprendía" (*Manifiesto del surrealismo*, 1924), pero que fueron redactadas con una velocidad previamente determinada. El tema también fue fijado, a veces, *a priori*. El artificio (tema, rapidez, duración) preside, pues, la escritura de esas obras que —sin contradicción— pretenden al mismo tiempo restituir a la inspiración sus poderes perdidos. Ausente de París cuando se efectuó el experimento, Aragon, al regresar, se muestra estupefacto y al principio reticente (después maravillado): un libro "por el que todo comienza", exclama después de la muerte

de Breton, fijando así, en retrospectiva, el origen de toda la aventura. Tzara da testimonio, desde Zurich, de que la revista responde a una "tentativa de desmoralización ascendente".

Está próxima la ruptura de los medios literarios. En la época misma en que André Breton rompe con su medio familiar (al negarse a proseguir sus estudios de medicina, deja de recibir subsidios, y será Valéry quien le procure entonces pequeños trabajos para alimentarse), todo ello estalla con la llegada de Tristan Tzara a París, en enero de 1920.

El grupo del "Cabaret Voltaire" y después de la "Galerie Dada" en Zurich, que desde 1916 había lanzado la Revista *Cabaret Voltaire*, y después *Dada* (en casa de Apollinaire, en 1917, Breton había visto esta última), enviaba también a París, por invitación de *Littérature*, a su animador más constante, cuyo *Manifeste Dada 1918* había asombrado al grupo de amigos parisienses. Ya el grupo, allá, se deshacía después de varios años de actividad en el seno de una Europa desgarrada a sangre y fuego. Hugo Ball, refractario alemán, Richard Huelsenbech, reformado del ejército alemán, el alsaciano Hans Arp, que se había librado de las movilizaciones francesa y alemana, habían encontrado a los dos rumanos, Tristan Tzara y Marcel Janco, y animado con ellos en 1916 las veladas del "Cabaret", al ritmo de cantos de negros, recitando "poemas simultáneos" y "poemas fonéticos", inventados por Hugo Ball. Nihilismo sobre fondo místico en Hugo Ball, cuyo propósito es confesar el silencio del ser por medio del ruido proferido; propósito antiestético en Tzara que,

al introducir frases de periódico, ruidos y sonidos en el seno de sus poemas, quiere proceder como "Picasso, Matisse y Derain" con las "materias diferentes" de sus telas (cartas a Jacques Doucet del 30 de octubre de 1922); nihilismo más evidente aún en el "poema simultáneo", en el que las voces de los diferentes actores anulan el sentido en su origen. Desde los comienzos de la revista *Littérature*, sus animadores intercambian cartas y textos con Tzara, lo que no han hecho con el grupo Dadá de Berlín (reunido, a partir de 1918, en torno a Huelsenbeck, Raoul Hausmann, George Grosz, los hermanos Hertzfelde). Breton no se siente menos seducido por Tzara que por el poeta y pintor Francis Picabia,[8] animador de la revista *391* (Barcelona, enero de 1917-octubre de 1924), después de que, con Marcel Duchamp en Nueva York en 1915 y 1917, fue el adversario declarado no sólo del "buen gusto" sino de la validez de la idea misma de gusto estético: un ser de diversas facetas, muy *dandy*, y que arrastra consigo algunas otras personalidades muy atractivas, como Georges Ribemont-Dessaignes.[9]

En París, el nuevo grupo se entrega a manifestaciones múltiples[10] en que el amor al escándalo y el nihilismo absoluto (rechazo de toda filiación literaria, negación de todo saber, proposición de que "el

[8] Francis Picabia, nacido en París, de padre cubano y madre francesa, en 1878: muerto en París en 1953.

[9] Georges Ribemont-Dessaignes, nacido en Montpellier en junio de 1884, muerto en Saint-Jeannet en julio de 1974.

[10] Se le leerá en detalle en Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Pauvert, 1965; segunda edición en dos volúmenes, Universidad de Niza, 1980.

pensamiento se hace en la boca") se conjugan con una "alegría del espíritu", una sensación intensa de "llamado del aire",[11] y se concibe lo que hay de liberador en la transgresión de las reglas del "buen gusto", de las convenciones y de los buenos modales. La violencia que se mezcla con la explosión de esta alegría pronto estropeará las relaciones entre los individuos, aún en el mismo grupo. Mientras tanto, las manifestaciones colectivas pasan a menudo al teatro, lugar privilegiado en que el gesto en todos sentidos y la palabra incoherente tienen por intención negar al sentido toda posibilidad de surgir. El punto común con la aventura de la escritura automática está del lado de lo arbitrario ("¿cuándo se dejará a lo arbitrario el lugar que le corresponde en la formación de las obras o de las ideas?", *ibid.*), pero lo arbitrario no queda situado en el mismo nivel en los textos de Tzara y en los de Breton, ni siquiera en esta época de acción común; no produce los mismos efectos. La sintaxis se descompone en el texto dadá, no en el texto de Breton; el acercamiento de los términos impide surgir a la imagen, en Tzara ("Es estrella convencido mandarín sobre una tarjeta de visita desierta y se levanta temprano");[12] el acercamiento de los términos tiende a crear imagen o hasta a "tener sentido", en Breton, en la prosa automática y *a fortiori* en los poemas, como *Forêt-Noire*.[13]

[11] André Breton, "Pour Dada", en *La NRF*, agosto de 1920, reimpreso en *Les Pas perdus*.

[12] Tristan Tzara, "Lettre anonyme à Mme. et M. Dada", en *391*, núm. 12, marzo de 1920.

[13] Escrito en la época misma de los comienzos del "Ca-

Las reservas de Breton ante Dadá son perceptibles desde el origen, y en su apología misma; percibe que en el espíritu negador de Dadá está en germen su propia superación: "Bien sabemos que más allá se dará libre curso a una fantasía personal irreprimible que será más 'dadá' que el movimiento actual" (*La NRF*, agosto de 1920), y esta distancia íntima puede leerse también en las cartas de Breton a Simone Kahn, que datan del mismo verano.[14] Aragon, en cambio, liquida la herencia dadá por el afán de emulación en *Les Aventures de Télémaque* (escrito en 1921), que, al hacer un pastiche del relato de Fénelon, lo desborda y lo pervierte haciendo intervenir temas eróticos y el *collage* de manifiestos dadá, pero coloca todo bajo un epígrafe de Kant: "Vale más consolidar [en la expresión] la significación que le era propia [...] que perderlo todo volviéndose ininteligible." Me parece que, en él, una tendencia muy fuerte puede quedarse cerca de la intuición de Dadá, que niega a la significación la posibilidad de surgir, puesto que sigue fascinada

baret Voltaire" (1916). Este texto tenía por intención "aclarar ese punto de ruptura entre el personaje que fue Rimbaud y el personaje en que va a convertirse" (según Henri Pastoureau, "Des influences dans la poésie présurréaliste d'André Breton", en *André Breton*, ensayos reunidos por Marc Eigeldinger, Neuchâtel, A la Baconnière, 1970). Sobre la divergencia de los designios de Tzara y de Breton, *véase* José Pierre, "Le Lyrisme exalté ou refusé: Breton et les dadaïstes zürichois", en *Bulletin de liaison du CAS*, núm. 16, junio de 1982, y Pierre Prigioni, 'Dada et surréalisme', en *Le Surréalisme*, Mouton, 1968.

[14] Citadas por Marguerite Bonnet, *André Breton...*, Corti, 1975.

por el espacio de su surgimiento: "Con el signo mágico de la tinta, limito mi pensamiento en sus consecuencias."[15] Concebir la escritura en el sentido más concreto como el *límite*, la imitación del pensamiento, y como un "signo mágico", es rechazar el movimiento en la escritura. Un signo mágico es, en efecto, un signo que designa una multitud de significaciones posibles, unidas a él por el poder del lenguaje. ¿No hay, allí, en Aragon, un pensamiento —enteramente abstracto— sobre la imposibilidad de incomunicar, y la fascinación del *espacio ocupado* por la escritura, que nubla la percepción de lo lineal de su conducta? Pensamiento y fascinación comparables a los de Dadá sobre el gesto sin *sentido*, como medio de ocupación del espacio teatral.

El análisis de Jacques Rivière es irrefutable ("Reconocimiento a Dadá", en *La NRF*, agosto de 1920): "El lenguaje para los Dadás no es un medio, es un ser. El escepticismo en materia de sintaxis va acompañado aquí por una especie de misticismo." Y sin embargo, la acción común prosigue, desviada por Breton en un sentido ético y una elucidación estética (elucidación en el prefacio del catálogo de la exposición que, por iniciativa de André Breton, Max Ernst puede presentar felizmente en París —"Max Ernst", en *Les Pas perdus*—; y reflexión sobre la ética del hombre de letras en la instrucción del "proceso Barrès", en mayo de 1921). *Littérature*, de mayo de 1920 al verano de 1921 (núms. del 13 al 20), se convierte así en portavoz del grupo de los

[15] Aragon, Prefacio a *Libertinage*, 1923, ed. 1977, página 276.

Dadás, y la ruptura no ocurre antes de febrero de 1922, en ocasión de la organización de un "Congreso para la determinación de las directivas y para la defensa del espíritu moderno", también llamado "Congreso de París". Tzara se desolidariza de esta empresa, y una reacción de despecho violento contra él, de parte del comité organizador, vuelve a los simpatizantes contra este último, y singularmente contra Breton. La ruptura de Breton y de Tzara acerca al primero a Picabia, que ya se había puesto a cierta distancia de Tzara, y que colabora con la nueva serie de *Littérature*, pese a la hostilidad de Soupault hacia él.

Con esta nueva revista (nuevo formato, juego de cubiertas debido a Picabia o a Duchamp, que presenta un sombrero de copa, nacido de una lectura perspicaz de Apollinaire, un Apollinaire que había recobrado la vena de Lautréamont), comienza —o recomienza, como nos invita a decirlo Marguerite Bonnet que no ve en Dadá más que un "pasaje"— el surrealismo: preocupaciones del *relato de sueño* (¿hay que transcribirlo con estenografía?), interés en el onirismo, relato de encuentros sorprendentes (El Espíritu nuevo en *Les Pas perdus*), experiencias de sueños hipnóticos.

Así pues, los futuros "surrealistas" se consagran nuevamente en el fluir de la conciencia, investigación que prosiguen sobre todo Robert Desnos y André Breton, para el cual el método de las asociaciones mentales, experimentado en la escritura automática, se puede generalizar, si se suprimen de otro modo los controles de la razón y de la con-

ciencia. El sueño hipnótico, practicado en sesiones colectivas después de un comienzo de iniciación espiritista, sufrido por René Crevel, permite *decir* lo que la escritura automática trazaba sobre el papel. Al mismo tiempo, se trata de hacer laico, si se puede decir, de transferir al plano de la inmanencia lo que el espiritismo, que tiene un brusco resurgimiento en 1922-1923, puede proponer en sus métodos y sus producciones. Las sesiones surrealistas de sueños hipnóticos ponen entre paréntesis todo presupuesto trascendente, toda pretendida comunicación con los "muertos", pero sueñan, como lo escribe Picabia, con captar en su propia trampa algo como "el comienzo de la materia" (de las palabras). Las sesiones sólo duran algunos meses, entrañan demasiados riesgos (al levantar las prohibiciones puestas a la violencia) para que deban continuarse. A ojos de Breton, han "renovado la certidumbre de que la desaparición de los controles racionales, al suprimir sus mediaciones disolventes, permite el surgimiento de una fuerza poética".[16]

Aragon y Soupault no se asociaron a estas sesiones, el primero por estar en Berlín y el segundo ausente de París. Pero se trata, ante todo, de que Aragon está experimentando para su propio uso varias técnicas inventivas cuya arbitrariedad tiene un origen totalmente distinto. A la vez, se adhiere sin reservas a esos descubrimientos propios de Breton ("es el lirismo de lo incontrolable, que aún no tenía nombre y que, con nuestro consentimiento, en 1923 tomaría

[16] Marguerite Bonnet, *op. cit.*, p. 267.

el nombre de surrealismo"),[17] y por otra parte, desde 1919, pone en práctica con más constancia que otros el juego del pastiche —al reescribir, "corregir", *Les Aventures de Télémaque*, de Fénelon, a la manera en que Lautréamont, en las *Poésies*, "corrige" a varios autores—, reflexiona en el curso de los años 1922 y 1923 sobre el papel del *collage* como metáfora (texto de agosto de 1923 sobre Max Ernst y el *collage*) y del *incipit* como trampolín —análogo a las frases de despertar que Breton utiliza, por su parte, para hacer que la escritura automática se desarrolle, pero, en él, trampolín a la escritura de cuentos, que constituirán la admirable colección *Le Libertinage*. El *incipit*, aceptado como condición arbitraria de la invención, tiende a manifestar que la *libertad* de la invención literaria se debe a la coacción formal del artificio.

Así, durante el año 1923 y la primavera de 1924, el grupo de origen se reforma y se consolida. Desde 1922 se han unido Benjamin Péret y su amigo Robert Desnos, Max Morise, así como el grupo de las revistas *Aventure* y *Dés* (al lado de René Crevel, Roger Vitrac, Jacques y François Baron, Georges Limbour, pero no Marcel Arland ni André Dhôtel, que permanecen apartados). El mismo año, los íntimos del pintor André Masson, cuyo estudio estaba situado en el número 46 de la calle Blomet (Michel Leiris, Antonin Artaud, Roland Tual, pero también Georges Limbour, ya citado, y Jean Dubuffet), participan paralelamente en las reuniones de Breton.

[17] Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les "incipit"*, Skira, 1969, p. 21.

La revista *L'Oeuf dur*, que aparece desde marzo de 1921 y hasta el verano de 1924, y que une los nombres de Mathias Lübeck, Francis Gérard (Gérard Rosenthal) y Pierre Naville, desaparece para asociarse al movimiento "surrealista". Pues el desafío del mundo literario, que llama "surrealistas" a esos jóvenes, como se dice "apaches", es relevado por el grupo que en adelante calificará con ese término sus propias actividades. Pero al precio de un año de vacilación, en que las perspectivas parecen reducirse. Philippe Soupault se aleja: miembro del comité de dirección de *La Revue européenne*, ha vuelto a su vena original, más cercana de Apollinaire —en cuya casa había visto a André Breton—, y publica en 1923 su primera novela *Le Bon apôtre*, que parece a sus amigos un regreso a la "literatura", entendida de la manera menos irónica. En realidad, el sentido trágico de las cosas y la modernidad misma de Soupault no tienen mucho que ver con el surrealismo que está inventándose. Él conserva hacia Breton una admiración generosa, y por cuanto a Breton, severo ante el compromiso demasiado literario de Soupault, severo hasta el punto de publicar en *Littérature*, número 10, mayo de 1923, cuatro páginas en blanco a guisa de artículo sobre él, con la única mención, en el epígrafe, de su participación en la escritura de los *Champs magnétiques*; con respecto a Breton, pues, él rendirá homenaje al lirismo del poeta al publicar también en *La Révolution surréaliste*, número 7, junio de 1926, un poema cuyas largas oleadas son admirables: "¿Es el viento?"

Cada quien parece replegarse sobre su obra indi-

vidual. André Breton termina y publica la colección de textos *Les Pas perdus*. Aragon, después de aceptar una tarea de periodista en *Paris-Journal*, y luego actividades más literarias provenientes del modista Jacques Doucet, y habiendo terminado, poco más o menos, la escritura de los cuentos que aparecerán en 1924 con el título de *Le Libertinage*, se lanza a una ambiciosa aventura que mantiene en secreto: en Giverny, en la primavera de 1923, comienza *La Défense de l'infini*, novela que nunca podrá terminar y que destruirá en agosto de 1927 —Giverny, en donde se embriaga de recuerdos y con la ausencia de una "mujer prohibida" que parece haber sido Denise Naville. Después de componer *Pénalités de l'enfer ou les Nouvelles Hébrides* (1922), Desnos prosigue con la escritura de prosas oníricas, *Deuil pour deuil* (1923). Benjamin Péret, da a conocer desde 1921 su originalidad con *Le Passager du Transatlantique*, publicado en 1923, *Au 125 du boulevard Saint-Germain*, ilustrado por Max Ernst. Antonin Artaud comienza con Jacques Rivière una correspondencia que será célebre. Paul Eluard escribe el mayor número de los poemas que se publicarán al año siguiente (1924) con el título de *Mourir de ne pas mourir*, después de la empresa común con Max Ernst (*Les Malheurs des Inmortels*, 1922). Cierto desconcierto puede notarse tanto en la rareza de los textos de Breton (subrayada por la entrevista de abril de 1923 concedida al *Journal de Peuple*, que permite a Roger Vitrac darle el título: "André Breton no escribirá más"), como en la prolijidad y el misterio de los de Aragon. En todo caso, la

ruptura con Dadá se consuma en la violenta sesión del *Cœur à barbe,* en la cual Tzara y sus amigos tratan de ofrecer un espectáculo, que es perturbado por Breton y los suyos.

De hecho, desde el verano de 1923, el movimiento se invierte: André Breton concibe el proyecto de recoger textos poéticos en una colección *Clair de terre*, cuyas dedicatorias se dirigen a todos los amigos cercanos y a los antepasados que más admiran; encuentra entonces a Saint-Pol Roux. Cierto, la ansiedad, una exasperación personal inseparable de las relaciones con su familia y el afán de la ruptura, alejan a Eluard en un viaje súbito, decidido en un instante y que dura seis meses (marzo-septiembre de 1924). Pero del lado de Aragon, de Breton y de muchos de sus amigos, es un nuevo nacimiento el que está preparándose.

La necesidad que tiene el grupo de afirmar un cuerpo de designios comunes surgió durante el año de 1924, tanto para responder a una necesidad interna, como a consecuencia de los vivos ataques de que es objeto.

Ataques sobre la paternidad del término "surrealismo", utilizado por la redacción de *Paris-Soir* (22 de mayo de 1924) para caracterizar la actividad del momento de "Reverdy, Max Jacob, Paul Dermée", en otro tiempo de Apollinaire —y utilizado sobre todo por Ivan Goll para referirse a Apollinaire (*Le Journal littéraire*, 16 de agosto). Cada una de estas notas periodísticas provoca una decisión del grupo que reivindica la especificidad de la escritura automática y de cierta concepción de la invención,

como la que los surrealistas presentan en la obra de Raymond Roussel, sin conocer más que ningún otro los mecanismos que se revelarán en una obra póstuma. Por otra parte, reducen la influencia de Apollinaire al atribuir la forma, si no el término de "surrealismo", a tiempos más remotos. Ivan Goll, decidido a reivindicar una concepción estética del surrealismo [y de un estetismo muy vago: "Esta trasposición de la realidad a un plano superior (artístico) constituye el surrealismo"], funda una revista, *Surréalisme* (octubre de 1924, un solo número). Finalmente, la recepción dada al *Manifiesto del surrealismo*, de Breton (octubre de 1924), inclinará decididamente la balanza en favor de un pensamiento de convicción más profunda (por ejemplo, a ojos de Maurice Martin du Gard, en *Les Nouvelles littéraires*). El término de "surrealismo" pertenecerá, en adelante, a Breton y a sus amigos.

Hay ataques contra la personalidad de Breton y su deseo de presentarse como jefe de la escuela, lanzados por el pintor Francis Picabia, personalidad de gran seducción, contra el cual los surrealistas maniobran hábilmente presentando a un posible rival, Picasso, autor de los decorados del ballet *Mercure* (junio de 1924).

En el seno mismo del grupo es grande la tensión por las discusiones que tratan, sobre todo, del umbral que no hay que pasar cuando se quiere participar en actividades literarias para ganarse la vida. ¿Dónde comienza el compromiso? Así, Aragon fue llevado por una presión indudable del grupo a abandonar poco a poco, en el curso de 1923, a Hébertot

y al *Paris-Journal*. Hasta se pueden considerar como rivales los dos grandes textos de proclamación surrealista que salen a luz durante el verano de 1924: *Une vague de rêves*, de Aragon, aparecido en *Commerce* en octubre y reimpreso en plaqueta; y el *Manifiesto del surrealismo*, de Breton, publicado en *Sagittaire*, por Simon Kra, el 15 de octubre de 1924). Rivales tal vez en su función, no pueden ser considerados más que complementarios en el plano de las ideas, y la seducción sugestiva de las páginas de Aragon parece una maravillosa *aura* del texto más sólido y más complejo de Breton. Cierto es que con la *Introduction au discours sur le peu de réalité* (enero de 1925), texto comenzado por este último al mismo tiempo que el *Manifiesto* y las prosas automáticas que lo acompañan (*Poisson soluble*), André Breton ofrecerá la faceta deslumbrante y onírica de su propio pensamiento.

Los dos grandes textos, el *Manifiesto* y *Une vague de rêves*, aportan, en el centro de sus páginas, su testimonio sobre la aventura ya antigua que constituye la experimentación con la escritura automática. Pero ambos lo engloban en una reflexión más filosófica en Aragon, más ética en Breton, que es el verdadero motivo de sus precisiones. En Aragon es, para empezar, una posición filosófica del tema. El descubrimiento de la contingencia del *yo* es el fundamento de todo pensamiento filosófico, ya liberado de la influencia entorpecedora de los afectos. Es, enseguida, una posición filosófica de lo *real*, definido de manera kantiana como una relación entre el espíritu y el objeto de las percepciones; sólo que

esas percepciones se multiplican, establecen otras relaciones *primeras*: la relación que el espíritu puede captar entre sí mismo y "el azar, la ilusión, lo fantástico, el sueño". "Esas diversas especies quedan reunidas y conciliadas en su género que es la surrealidad." Lo surreal queda definido desde entonces como una noción límite, "relación entre el espíritu y lo que no alcanzará jamás". Posición ante todo ética, pero también filosófica en Breton: la necesidad práctica aniquila en el hombre los poderes de lo imaginario (proceso de la actitud materialista y de la actitud realista, por argumentos tomados del escepticismo). Aunque rechazar el yugo de la lógica que lleva en la vida a negar al sueño su potencia perturbadora —notemos que entramos aquí en una perspectiva más freudiana— y en la literatura, a aplastar lo maravilloso. La escritura automática da una técnica a esos fines. El surrealismo propone una nueva teoría de la imagen, la cual lleva a la acción. Un modelo intelectual implícito guía a Breton para describir al espíritu humano y su funcionamiento: es un modelo de orden mecánico, ligado a los conceptos de energía y de dinamismo, que evita todo corte epistemológico entre naturaleza y función.

En cuanto a la *Introduction...*, escrita casi al mismo tiempo y publicada inicialmente en *Commerce* (invierno de 1924), es un texto *ante todo* lírico (espera de la maravilla, himno a la mujer), pero allí la reflexión se vuelve aguda sobre el poder negador y fantásticamente afirmativa a la vez del lenguaje poético ("¿no depende esencialmente la mediocridad de nuestro universo de nuestro poder de

enunciación?"), sobre el objeto surrealista —producto de la actividad soñada—, sobre el dinamismo del devenir, portador de la búsqueda individual ("busco el oro del tiempo"), y sobre la acción política (el llamado al Oriente, con que terminan esas páginas, es un llamado místico a la desposesión de sí mismo pero también un llamado *contra* la opinión dominante que sostiene la acción francesa en Marruecos de la virtud de las civilizaciones que no son occidentales).

Se ha operado así un giro. La publicación de estos textos fundadores, a los que se añaden la apertura de una "Oficina de investigaciones surrealistas", en el número 15 de la calle de Grenelle —"albergue para las ideas inclasificables y las revueltas perseguidas" (Aragon)—, y el lanzamiento de una nueva revista, *La Révolution surréaliste* (primer número: 1º de diciembre de 1924; directores: Pierre Naville y Benjamin Péret), muestra que el "movimiento" de algunos jóvenes pretende tomar un nombre, afirmar su existencia perturbadora como una entidad con la cual debe contar la sociedad, sea literaria o no. La revuelta y la necesidad de inventar *otra* vida se han aplicado unos términos para definirse y afirmarse.

Ahora bien, la afirmación poética deberá englobar inmediatamente la acción política. E inicialmente, son las circunstancias las que a ello la conducen.

Como el movimiento se había radicalizado, el grupo, bien unido, no vacila en multiplicar las provocaciones que le permiten defenderse mejor ante

una asimilación literaria siempre amenazadora (por ejemplo, la alagüeña crítica de las *Aventures de Télémaque*, aparecida en *La NRF*, obra de Jacques Rivière, en abril de 1923, le había valido una respuesta brutal de Aragon en *Paris-Journal*: "Mi imprudencia al publicar un libro me pone en sus manos"). En ocasión de un banquete muy "literario", el banquete de Polti (febrero de 1924), Desnos injuria a una mujer de letras; el escándalo es inmenso cuando se difunde el escrito *Un cadavre*, que saluda mediante la injuria la desaparición de Anatole France al que están preparando funerales nacionales. Ahora bien, en torno a este nombre, se había hecho la unanimidad política y literaria: los anticlericales aprovechaban la ocasión, no menos que las corrientes del pensamiento "de derecha", que competían en celebrar la gran limpidez de su estilo, tan típicamente francés. "¿Habéis abofeteado ya a un muerto?", pregunta sin ambages Aragon. Breton y Aragon son expulsados de la casa de Jacques Doucet, el modisto que les daba con qué subsistir (la disputa sólo durará algunos meses). En junio de 1925 hay un escándalo en el Vieux-Colombier. Pero en julio del mismo año, el escándalo del banquete de Saint-Pol Roux, de origen más anodino, provoca un clamor de mayor indignación porque toca al patriotismo de los franceses, que acaban de ocupar el Ruhr y de emprender la guerra del Rif, contra la cual, ese mismo día, los surrealistas adoptan una posición. Una carta abierta a Paul Claudel, embajador de Francia, que había llamado "pederasta" al surrealismo, fue distribuida por los

surrealistas bajo cada cubierto: habla de Francia como de una "nación de cerdos y de perros". Y una reflexión patriotera de la señora de Rachilde, lleva a Breton a defender a Max Ernst, ciudadano alemán presente en la sala. En el tumulto que se vuelve general pueden oírse gritos de "¡viva Alemania!" y hasta de "¡abajo Francia!". Desde este día, los medios de derecha decidirán rodear las actividades de los surrealistas con una conspiración de silencio. *Le Journal littéraire*, en el que trabajó Philippe Soupault, llega a proponer, con la pluma de Thierry Sandre, medidas de represalia física contra los surrealistas. De esta conspiración de silencio se puede ver una prueba objetiva en la protesta conjunta de Drieu La Rochelle y Emmanuel Berl ("Une grève", en *Les Derniers Jours*, núm. 2, 1º de febrero de 1927), que se indignan por el silencio de la crítica después de la aparición del *Paysan de Paris*.

Pero los surrealistas pasan de la violencia provocadora al compromiso político: en este mismo año de 1925, la caída del favor de que gozaban tomará pues, un giro claramente político.

La guerra del Rif respondía a la revuelta sostenida por Abd-El-Krim, ya victorioso contra los españoles, y era guiada, en defensa propia, por el Cartel de las Izquierdas, victorioso en las elecciones de mayo de 1924. Había sido aplaudida por los intelectuales conformistas en la declaración "Los intelectuales al lado de la Patria". A la izquierda, sólo la revista *Clarté* (Jean Bernier, Victor Crastre, Marcel Fourrier, Paul Guitard, Victor Serge, cercanos

al Partido Comunista) lanza una encuesta sobre esas declaraciones asombrosas, que justifican una nueva guerra con toda buena conciencia. El grupo de amigos que animaban la revista *Philosophies* (Henri Lefebvre, Georges Politzer, Norbert Guterman, Georges Friedmann, Pierre Morhange y Paul Nizan; revista fundada en 1924, seis números) y cuyo programa no estaba muy lejos de los surrealistas ("La defensa del espíritu, del misticismo y de la libertad") se unen entonces a los surrealistas y *Clarté* contra esta guerra colonial.

Entre *Clarté* y los surrealistas, la polémica ya vieja que opuso en noviembre de 1924 a Aragon y a Jean Bernier, uno de los dos redactores de *Clarté,* a propósito de la importancia que se debía reconocer a la revolución rusa, verdaderamente no cortó los puentes. Victor Crastre mantiene a los lectores de *Clarté* al corriente del alcance de la "explosión surrealista" (mayo de 1925). Pierre Naville defiende en el número 3 de *La Révolution surréaliste* (15 de abril de 1925) un punto de vista sobre el arte cercano al de *Clarté,* en que se cree imposible la producción de un arte nuevo antes de que se instaure la Revolución.

En el otoño ya se puede creer en una conjunción sin reservas en el plano del análisis político, económico y social, de los grupos *Clarté, Philosophies,* de *La Révolution surréaliste,* a los que se une el grupo de *Correspondance,* en Bruselas, con Camille Goemans y Paul Nougé. Unidos firman la declaración *La Révolution d'abord et toujours!*: "Somos la rebelión del espíritu, consideramos la revolución san-

grienta como la venganza ineluctable del espíritu humillado por vuestras obras. No somos utopistas: esta Revolución sólo la concebimos en su forma social." Aragon va más lejos, como de costumbre, pues publica en noviembre, en *Clarté,* una elucidación de la categoría de los intelectuales, y les fija, como fundamento social sólo al proletariado: "Lo que los opone a los anarquistas [. . .] es la voluntad de contribuir a establecer la dictadura [del proletariado]" ("El proletariado del espíritu"). Breton, por su parte, ha leído el *Lenin* de Trotsky, del que hace una crítica entusiasta en *La Révolution surréaliste,* número 5 (mismo número que publica *La Révolution d'abord et toujours!*), y se aleja de una anterior actitud de hostilidad hacia la revolución rusa: "Creo [. . .] que sólo el comunismo, existiendo como sistema organizado, ha permitido realizar la gran conmoción social *en las condiciones de duración que eran las suyas propias* [. . .] En el plano moral en que hemos resuelto colocarnos, bien parece que Lenin es absolutamente inatacable." *¿La Guerre civile,* revista común a los cuatro grupos, verá la luz algún día?

Pero el año de 1926 presencia un repliegue y una vacilación. La voluntad, la buena voluntad de Henri Barbusse es temible. Según él, habría que inventar un arte proletario. Pierre Naville, que se ha adherido al PC, sostiene una posición inicialmente revolucionaria. El surrealismo se ve atacado en sus bases, piensa Breton. Se encuentra en estado de *Légitime défense.* Dicho esto, con objeto de probar su buena voluntad, Eluard y después Aragon, y por último

Breton, Péret, Pierre Unik, con pocos meses de diferencia, se adhieren al PC (Partido Comunista), en su condición particular, y la explican en el folleto *Au grand jour* (abril de 1927). En cuanto a Miró y Ernst, culpables de haber colaborado con la escenografía de los ballets rusos, son amonestados; Phillippe Soupault, Roger Vitrac y Antonin Artaud, acusados de tibieza política (por no decir indiferencia irritada, en Artaud), son excluidos (1926).

Esta posición es difícil de mantener. En sus respectivas "células" no se recibe con los brazos abiertos a poetas sospechosos de idealismo. Por otro lado, la expulsión de León Trotsky de la URSS despierta la desconfianza de algunos surrealistas (Breton, Péret) hacia la pureza de esta revolución, mientras que la mayor parte del grupo se entrega a una actividad literaria y artística de excepcional brillo. Las exposiciones colectivas de 1925 (Galerie Pierre), de 1928 (Le Sacre du printemps), bastarían para mostrar que existe una pintura surrealista. El grupo da su venia para efectuar exposiciones en el extranjero (en Zurich, en la Kunsthaus, en 1929; en los Estados Unidos de Norteamérica, en Hartford, en 1931; en Nueva York, desde 1932, en la galería de Julien Levy). Al mismo tiempo, las exposiciones individuales se multiplican. En 1926 y 1927, las exposiciones de la "Galerie surréaliste", en la calle Jacques-Callot, revelan el inmenso talento de Max Ernst y el de Yves Tanguy, que florece súbitamente. Exponen Arp, Chirico, Dalí... de esta pintura surrealista, Crevel, Vitrac, Breton y Aragon se convierten en presentadores inspirados, pero tam-

bién en teóricos, los dos últimos respectivamente en *Le Surréalisme et la peinture* (reimpreso en volumen en 1928) y *La Peinture au défi* (1930). Aragon reagrupa en 1926 sus poemas (1921-1924) bajo el título de *Le Mouvement perpétuel*, y publica en volumen, ese mismo año, *Le Paysan de Paris*. Si el año de 1927 presencia el fracaso de *La Défense de l'infini*, es al mismo tiempo el año en que se escribe el violento folleto *Traité du style*, después de la ejecución, en los Estados Unidos de Norteamérica, de Sacco y Vanzetti. Durante este tiempo Breton escribe *Nadja* (publicado en 1928). En 1929, Aragon publica la colección de poesías *La Grande Gaîté*. Robert Desnos hace editar las prosas líricas y sulfurosas de *La Liberté ou l'Amour!*, realiza con Man Ray la película *L'Etoile de mer* (1928), y reagrupa en 1930 sus textos poéticos de los años de 1922-1929 bajo el título *Corps et biens*. Eluard es particularmente prolífico: *Capitale de la douleur* (1926), *Les Dessous d'une vie ou la Pyramide humaine* (1926), *Défense de savoir* (1928), *L'Amour la Poésie* (1929), y, en 1930, en colaboración con André Breton y René Char: *Ralentir travaux*; en colaboración con André Breton: *L'Immaculée Conception*. Hay que añadir los poemas de Artaud (*Le Pèse-nerfs*, 1925, y después en 1927); los relatos y novelas de René Crevel (*La Mort difficile*, después *Babylone* y *Etes-vous fous?*), sin olvidar *L'Esprit contre la raison* (1927), que es su manifiesto de surrealismo; el "drama" *Les Mystères de l'amour* (1924), de Roger Vitrac, así como sus prosas oníricas *Connaissance de la mort* (1926),

después *Cruautés de la nuit* (1927), *Humoristiques* (1927) —poemas— y, por último, un "drama burgués", *Victor ou les enfants au pouvoir* (1929), sin olvidar su libro de elogio, sobre De Chirico, mientras el grupo empieza a contemplar a este pintor con desconfianza; las novelas-*collages* de Max Ernst *La Femme 100 têtes* (1929) después *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel* (1930); las colecciones de poemas *Dormir, dormir dans les pierres* (1926) y *Le Grand Jeu* (1928) de Benjamin Péret, así como sus cuentos *Il était une boulangère* (1925), . . .*Et les seins mouraient* (1929). Pero la mayor parte de la obra de Péret se queda en esta época publicada en revistas.

Una reunión propuesta por Breton en marzo de 1929, en la calle del Château, tiende a reagrupar los espíritus hacia polos más políticos. El tema: "Examen crítico del destino dado a León Trotsky". Se convoca a muchos que no participan directamente en las actividades del grupo o que no han aceptado la expulsión de Soupault, Vitrac, Artaud, en 1926. Sospechan que Breton desea monopolizar la atención y reagrupar a toda la vanguardia bajo su estandarte. En la reunión se enconan las cosas y se condena a Roger Vailland, por haber hecho la apología del prefecto de policía Chiappe: pero todo el grupo del *Grand Jeu* (René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Rolland de Renéville) —que Breton esperaba, sin duda, ganarse para el surrealismo— se solidariza (ante Breton) con Roger Vailland. Se alejan de Breton personalidades tan destacadas como Georges Ribemont-Dessaignes, Georges Bataille, el pintor

André Masson, Robert Desnos, Jacques Prévert, Michael Leiris, Georges Limbour, Roger Vitrac, etc.

Así, el *Segundo manifiesto del surrealismo* (15 de diciembre de 1929), mientras proclama una "ocultación" y define la doble investigación que debe orientar en adelante y sin contradicción al surrealismo (la búsqueda del "punto supremo" y la aplicación de los principios del materialismo dialéctico), viene a enconar más la querella con Pierre Naville, Artaud, Desnos, Vitrac, Soupault y algunos otros, al atacarlos por su nombre. La mayoría de estos últimos atacarán a su vez el escrito *Un cadavre* (enero de 1930); se trata esta vez de Breton, representado como Cristo coronado de espinas —cumple 33 años en este año.

Pero tan grande es la fuerza de atracción del grupo que permanece en torno a Aragon y Breton (Crevel, Eluard, Péret, Ernst, Tanguy) que surgen allí o se quedan otros poetas, pintores o cineastas: Salvador Dalí, Buñuel, René Char, Georges Sadoul, André Thirion. Los dos primeros colaboraron en la realización de *Un perro andaluz* (1928) y *La Edad de Oro* (1929). Dalí va a aportar al grupo sus sueños escandalosos, su pintura genial, su "método" paranoico-crítico.

La ruptura entre Aragon y Breton interrumpe por segunda vez el impulso inicial, ya frenado por el fracaso de la reunión llamada "de la calle del Château". Basta recordar aquí los silencios que poco a poco fueron surgiendo entre los dos amigos, desde el descubrimiento hecho por Aragon de que la invención, en él, pasa por la forma narrativa; la

distancia puesta entre los dos por la vida muy cosmopolita de Aragon, sus viajes incesantes, su vida sentimental que lo lleva a una tentativa de suicidio (1928); pero hasta 1932, si se reunían era con la complicidad de las mismas lecturas y de los mismos gustos. Lo que los separa entre 1930 y 1932 es el sentido exacto que deben dar a su compromiso con los principios revolucionarios definidos por el marxismo. Sin duda también Elsa Triolet, la "mujer de propósitos deliberados" que ha decidido ser después de leer *Le Paysan de Paris*, y decidido conocer a Aragon (noviembre de 1928). A Elsa le encanta *Anicet* y *Le Paysan de Paris*, pero no *Le Libertinage*, ni el pertenecer al grupo. Cuando Aragon y Georges Sadoul son invitados, en noviembre-diciembre de 1930 a la URSS, a Kharkov, donde se celebra la Segunda Conferencia Internacional de los Escritores Revolucionarios, van como surrealistas y comunistas, y los surrealistas juegan esta carta contra la revista *Monde* y el arte proletario de Barbusse. Aragon cree haber ganado en toda la línea: obtiene la condenación del *Monde*; propone que la "verdadera" literatura proletaria debe nacer del desarrollo de los correspondientes obreros. Pero, *in extremis*, se le hace firmar, como a Sadoul, una carta de autocrítica que los desolidariza del *Segundo manifiesto* (demasiado idealista), del principio del freudismo, del trotskismo, bajo pena de no formar parte de la Unión Internacional de los Escritores Revolucionarios. Durante este tiempo, Breton y Thirion, en París, han emprendido la formación de una filial de esta asociación, la AEAR, Asociación de Escritores

y Artistas Revolucionarios. Los dos embajadores han caído en la trampa de querer desempeñar un papel en la definición de la literatura revolucionaria. Han sido engañados por un aparato de partido medianamente astuto y por lo demás, a su regreso, los comunistas franceses no los reciben más calurosamente que a los surrealistas. Durante todo el año de 1931 pesa este malestar, y no se encuentra más que proponer como acción común, entre los surrealistas, que la denuncia de la gran Exposición colonial y la del poder abrumador de la religión en Francia. Sin embargo, en aquel año, Breton escribe *Les Vases communicants,* que quiere hacer prevalecer las tesis materialistas hasta en el dominio del sueño. Así responde a su manera a las acusaciones de Kharkov y considera que sigue siendo posible superar la antinomia entre poesía (y freudismo) por una parte, y política revolucionaria, por la otra. Mientras tanto, Aragon da mayor afectividad a su nexo con el PC, y no puede aceptar que Breton, en *Misère de la poésie* (comienzo de 1932), revele conversaciones sostenidas en el interior del partido, de las que él ya había informado: se trata de la condena por pornografía al texto "Ensueño", de Dalí (aparecido en el número 4 de *Surréalisme au service de la révolution*).[18]

[18] Hay que leer las opiniones muy matizadas de Pierre Daix, *Aragon, une vie à changer*, Seuil, 1975, pp. 255-264. La inculpación de Aragon por la publicación del poema *Front rouge* ("Feu sur Léon Blum...") y su defensa por Breton en *Misère de la poésie* no son más que un aspecto secundario de esta ruptura, aunque el texto de Breton siga siendo importante para la definición de la estética surrea-

Con esta ruptura, que es de orden político, al mismo tiempo son dos estéticas las que se distinguen: no quiero decir la del realismo y la del surrealismo, pero sí la de *Libertinage* y la de *Nadja*. Antes de explicar esta observación, deseo volver sobre las dos grandes experiencias de este decenio: la escritura automática, y más generalmente el automatismo; y una teoría de la imagen y del *collage*.

El automatismo

Esta actividad es inventada y practicada intensamente durante el periodo que acabamos de recorrer, de 1919 a 1923, desde la escritura de los *Champs magnétiques* hasta el balance "Le Message automatique" (reproducido en *Point du jour*) —balance moderado, puesto que Breton comprueba el "continuo infortunio" de su ejercicio, pero, bajo las reservas, la interrogación sigue siendo apasionada. Que los surrealistas hayan puesto tantas esperanzas, que el término "surrealista" pudiese ser empleado durante algún tiempo en lugar de "automático", demuestra que la definición de la actividad surrealista gira en torno de la del automatismo. Y todavía en los *Entretiens* de 1952, Breton recordará su importancia: "La escritura automática, con todo lo que entraña en su órbita, no puede usted saber cuán cara ha seguido siendo para mí."

lista. Los escritos *Certificat* (firmado por Eluard) y *Paillasse* (colectivo) se lanzan contra la desautorización de Breton por Aragon publicada en *L'Humanité*.

El automatismo es un modo de producción de texto escrito, pero también con palabras (en el sueño hipnótico) o hasta de grafía. Escribir, hablar, dibujar de tal manera que se disipe el control de la razón y del gusto, y hasta poner sordina a la conciencia de sí mismo, en provecho de una mano que escribe, que traza signos gráficos, o de una palabra que se profiere: hay aquí una puesta en duda del *sujeto* por él mismo y del sentido de toda palabra, de toda comunicación humana. La teoría es bretoniana, si bien la práctica es colectiva. Los pintores, por su parte, descubrieron técnicas pictóricas ligadas al automatismo: el *frottage*, inventado por Max Ernst (volveremos a él en la p. 309), el dibujo automático, practicado por André Masson. En cuanto a los sueños hipnóticos, cuya experiencia no se prolongó más allá de 1922-1923, tuvieron su adeptos talentosos (Robert Desnos, sobre todo, pero también René Crevel, Benjamin Péret, su amiga Renée, Vitrac y su amiga Suzanne) y sus ineptos irreductibles: Eluard y Gala, Max Ernst, Max Morise, Picabia, Simone y André Breton. Casi todos los surrealistas de los años veinte practicaron, en cambio, la escritura automática, con una percepción del fenómeno comparable a la de Breton. Sólo René Crevel dudó siempre de la escritura automática como lenguaje interior. Asimilando su investigación a la de un "estado primero", afirma que éste es silencio: "Se basta a sí mismo y no pide apoyo ni a la filosofía ni a la literatura. Se basta y no tiene otra expresión que un canto afectivo interno y sin sílabas" (*Mon corps et moi*, 1925).

Ahora bien, estas técnicas que ponen en duda al sujeto en su aptitud para inventar y comunicar utilizan caminos ya hollados, sea en el medio médico, sea en los medios espiritistas, pero confiriendo a la técnica y a los "productos" obtenidos una *calidad*. Lo que había sido percibido como un producto de la alienación (la locura a la que se encierra) o de este "otro" que habla con mi voz extraviada (creencia espiritista) se convierte en el objeto apreciado de una invención maravillosa. Ese retorno cualitativo o esa desviación (de las creencias espiritistas, en una trascendencia de los espíritus o de los "muertos") son operaciones esenciales. Cierto, reanudan así, en cierto modo, una tradición poética que ponía al frente la inspiración y el abandono del poeta a las potencias de lo maravilloso, del que no sería más que un eco: tradición romántica de "la boca de sombras", cuyas formulaciones más cercanas a las de los surrealistas se encontrarían en Horace Walpole (para la escritura del *Château d'Otrante*), o, más cerca de nosotros, en William Blake, y en toda la literatura poética alemana, de Novalis a Hölderlin.

Breton prefiere referirse, por cierto ("Le Message automatique"), a Lautréamont y a Rimbaud; en este último, considera como *dadas* la primera frase del poema *Promontoire*. Pero al mismo tiempo, estas técnicas son *caducas*, puesto que utilizan en 1919-1922 las experiencias ya hechas en el medio médico, o el testimonio de los médiums, y también caducas por el estado del conocimiento psicológico durante los veinte.

Recordaré, para empezar, cuáles son las condiciones de la experimentación de la escritura automática, que seguirá siendo aquí mi ejemplo privilegiado; cuáles son la naturaleza y el alcance de los descubrimientos según Breton; qué topología mental se encuentra subyacente en esas precisiones. Enseguida, habrá que interrogarse sobre el alcance filosófico y epistemológico que presentan las afirmaciones surrealistas para nosotros, el día de hoy.

Las condiciones de la experiencia quedan definidas por André Breton en el *Manifiesto*: "Resolví obtener de mí [. . .] un monólogo de una pronunciación tan rápida como fuera posible, y sobre el cual el espíritu crítico del sujeto no haga ningún juicio, que no sea embarazado, después, por ninguna reticencia [. . .]."[19] Se trata, tal vez, de aislar al sujeto escribiente de toda perturbación exterior, de todo control de la razón, no menos que del gusto estético, al igual que de los desvíos que pueden causar sobre el escritor sus propias afecciones del momento. "Indiferencia" y "distracción" caracterizan la conducta que se debe seguir, pero es una conducta *activa*. En los *Entretiens*, en 1952, Breton retoma todos estos términos e insiste en la contención del espíritu que ello supone: "Para que esta escritura sea verdaderamente automática, en efecto, es necesario que el espíritu haya logrado colocarse en condiciones de desapego en relación con las solicitaciones del mundo exterior, así como en relación con las preocupaciones individuales de orden utilitario, sentimental, etc.,

[19] *Manifestes du surréalisme*, p. 32.

que pasan por ser mucho más del dominio del pensamiento oriental que del occidental y suponen de parte de este último una tensión, un esfuerzo de los más sostenidos."[20] Esta condición de aislamiento y de ruptura consigo mismo se conjuga sin embargo, en su origen, con una experimentación entre dos (Breton y Soupault): y la "notable analogía" de los resultados obtenidos por ellos en *Les Champs Magnétiques* parece alegar en favor de una especie de impersonalidad de la instancia escribiente.

Una vez planteadas estas condiciones de *movimiento* de la escritura, su trampolín no se define claramente hasta 1922 por Breton (y Aragon subraya esta diferencia de más de tres años entre la práctica y la formulación de su punto de origen —mientras que el resto de las condiciones de la experiencia había sido abundantemente discutido entre ellos). Cierto, sin descansar y en privado, desde aquella carta a Théodore Fraenkel, desde 1913, en que habla de la obsesión auditiva de Mallarmé: "La penúltima ha muerto", hasta la carta a Simone, de julio de 1920 ("Estoy a merced de una frase largo tiempo después de despertar"), Breton atestigua la influencia que sobre él ejercen las frases al despertar. Pero el nexo entre la frase al despertar y el ejercicio de la escritura automática sólo es establecido por él a finales de 1922, en el artículo "Entrée des médiums" (*Littérature*, núm. 6). Decía yo que Aragon subraya la diferencia:

[20] *Entretiens* con André Parinaud, p. 81.

> Después de *Anicet* y en todo caso al final de la escritura del *Libertinage* (antes de su publicación) llegamos a tratar de objetivar, para nosotros mismos y para los recién llegados que se nos habían unido, el paso surrealista; André, en el curso de una conversación, trata por primera vez, delante de mí, de dar por punto de partida, por *primer hecho* de la orientación surrealista del espíritu la *frase al despertar* [hay que saber que nunca, en los primeros tiempos de los experimentos de escritura automática, es decir, en 1919, y hasta durante al menos tres años, tres años y medio, esta *fuente* no había sido invocada, y que sólo después que él se habituó al mecanismo de abolición de la censura por la velocidad de la escritura, A. B. empezó a decir que el *dictado*, para él, partía de una frase *oída*].[21]

El reproche de Aragon es importante porque el mismo origen le marca toda su propia invención *narrativa*. Para él, es un medio para justificar con un sentido surrealista la escritura de las "terribles historietas" del *Libertinage*, y hasta *La Défense de l'infini*, tan atacada por el grupo. Ahora bien, me parece a mí que en esta doble línea reside la doble vía inventiva del surrealismo: del lado de Breton, el automatismo, después de la primera frase "dada", tiende a quedarse muy cerca de esta fuente *ciega*; del lado de Aragon, la primera frase automática propone un ritmo, crea una imagen o tiene sentido: esta imagen o este sentido son entonces admitidos como tales, desarrollados en una combinación en que la conciencia ocupa todo su lugar.

[21] Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les "incipit"*, Skira, 1969, p. 38.

En Breton se trata de *mantener*, por medio del *artificio*, este estado original en que se forman las frases que "tocan a la vidriera". En 1924, estas frases "notablemente autónomas", según Breton, están acompañadas de una "débil representación visual"; corrige, en 1933, al precisar que a veces se dirigen sólo a "la oreja interior" y se caracterizan entonces por "la ausencia de sonidos": sin "ninguna representación, visual o no". El juego de lo auditivo y de lo visual parece ser extremamente singular, singular según el experimentador, como lo subraya el propio Breton que llama a todos a una experimentación repetida, con objeto de establecer las bases de una opinión estadísticamente más extendida. En él, la escucha de una frase se transforma a veces en alucinación visual, y Breton, como buen poeta, establece una jerarquía en favor de la inspiración verbal ("[. . .] considero [. . .] las inspiraciones verbales como infinitamente más ricas en sentido visual, como infinitamente más resistentes al oído, que las imágenes visuales propiamente dichas. De allí la protesta que no he dejado nunca de elevar contra el supuesto poder 'visionario' del poeta").[22] En otros momentos, la escucha del dictado interior es perturbada por "una sucesión apenas intermitente de imágenes visuales, desorganizadoras del murmullo" y que a veces son fijadas por el experimentador "para el mayor detrimento" del murmullo que debe captar.

Así pues, pronto llamó la atención la compleji-

[22] André Breton, "Le Message automatique", 1933, en *Point du jour*, 1970, p. 185.

dad de la "fuente", así descubierta, y causó preocupación la pureza de su emisión. Si nos atenemos sólo al impulso verbal, todo el problema estará en el paso de una frase a otra: "Es bastante difícil pronunciarse sobre el caso de la frase siguiente; sin duda, participa a la vez de nuestra actividad consciente y de la otra, si reconocemos que el hecho de haber escrito la primera entraña un mínimo de percepción" (primer *Manifiesto*). Podemos ver cómo Breton evita aquí el término de significación. Pero esta "percepción", de orden sensible, no intelectual, implica cierta conciencia de los significantes emitidos. Y la homogeneidad del discurso producido causa así, siempre, una interrogación.

Sobre la naturaleza del descubrimiento y las finalidades del ejercicio, Breton ha vuelto varias veces, de manera técnicamente precisa, pero aventurada si consideramos que define las relaciones del pensamiento y del lenguaje. Trata de dejar que exprese "tan exactamente como sea posible el *pensamiento hablado*" (primer *Manifiesto*) y de mostrar la "preocupación única por la autenticidad del producto" ("El mensaje automático"). Trata de obtener, con la escritura o con la palabra del hombre en el sueño hipnótico, la huella del funcionamiento del pensamiento, huella que sería exacta puesto que las condiciones de escritura o de la palabra serían estrictamente las que hemos definido antes. Se determinaría el "funcionamiento real del pensamiento": el "automatismo psíquico puro" en que consiste el surrealismo "se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, el funcionamiento real del pensamiento"

(primer *Manifiesto*). Se atraparía tanto mejor ese funcionamiento al rivalizar en velocidad con él: "Me había parecido, y me parece aún [...] que la rapidez del pensamiento no es superior a la de la palabra, y que no desafía forzosamente a la lengua, ni siquiera a la pluma que corre" (*Manifiesto*). Estas formulaciones van acompañadas con cierta propensión a tratar este pensamiento como *continuo*: "A cada segundo hay una frase ajena a nuestro pensamiento consciente, que pide exteriorizarse" (*Manifiesto*).

Además, el pensamiento de Breton oscila entre la afirmación de que mediante esas técnicas sale a luz el patrimonio muy singular —talentoso o no— de cada quien, y la afirmación según la cual la materia mental obtenida durante las sesiones colectivas es común a varios. Lo muestran las condiciones de escritura de los *Champs magnétiques*: Breton y Soupault quisieron *hablar unidos*, y si las diferencias entre sus intervenciones escritas fueron minuciosamente anotadas en varios manuscritos copiados en 1924 y después en 1930, no destinados a la publicación, fue finalmente para mostrar en el primer *Manifiesto* la verificación de que los distinguían simples diferencias de "humor". La distinción entre *común* y *singular* es aquí muy poco surrealista, si pensamos en la convergencia de los talentos y de las sensibilidades a la cual conduce la vida en grupo.

Lo que en última instancia se busca es una democratización de la función artística: liberar "al individuo de factores inhibidores que lo retienen y lo perturban hasta el punto de impedir absolu-

tamente, a veces, el ejercicio de sus dones latentes" (Schrenck-Notzing al hablar de la hipnosis, citado por Breton, "Le Message automatique"). Así, la novedad de esta palabra que surge no sería tal sino por nuestra concepción elitista de la inspiración. "Todo está escrito sobre la hoja blanca, y son remilgos inútiles los que hacen los escritores, para algo como una revelación y un revelado *fotográfico*" ("Le Message automatique"). Para Breton se trata, ante todo, de hacer descender de su pedestal a los literatos ávidos de gloria. Pero la implicación idealista no está lejos.

La descripción hecha por Aragon del conjunto de la aventura automática (escritura, sueño) está lejos de ser tan aventurada en la topología mental implícita. Lo que subraya, por cuanto a él, es el poder alucinante de una palabra así provocada: "Las cosas ocurrían como si el espíritu llegado a este punto de unión del inconsciente hubiese perdido el poder de reconocer dónde se vertía. En él subsistían imágenes que cobraban cuerpo, se convertían en materia de realidad" (*Une vague de rêves*).

Ambos están de acuerdo en fijar el papel de los textos así producidos: "La moraleja que se desprende de esta explotación, para ellos [declara Aragon] es el *bluff* del genio; lo que se apoderará de ellos entonces es la indignación ante este escamoteo, este fraude que proponen los resultados *literarios* de un método, y simula que este método está al alcance de todos" (*Une vague de rêves*). La abundancia de los textos obtenidos por este método pretendía limpiar así el ambiente literario por medio de un

procedimiento de *dumping* ("Le Message automatique"). Debemos abolir la distinción entre "literario" y no literario. También se puede hacer esto entre "artístico" y no artístico, si hemos de seguir a Salvador Dalí interpretando el "Modern Style" como un mundo de sueño obtenido por "el más violento y cruel automatismo" ("L'Ane pourri", en *Le Surréalisme ASDLR*, núm. 1, 1930) —idea retomada por André Breton en "Le Message automatique".

En el plano individual, esta escritura permitiría manifestar un talento hasta entonces velado por inhibiciones diversas. Pero ese talento sigue siendo desigual, y sobre esto insiste Aragon, sarcástico: "El surrealismo es la inspiración reconocida, aceptada y practicada [. . .]. Normalmente limitada por la fatiga. De variable amplitud según las fuerzas individuales. Y cuyos resultados tienen un interés desigual [. . .]. Si escribís, siguiendo un método surrealista, tristes imbecilidades, no serán más que tristes imbecilidades. Sin excusas."[23] En lugar de lo cual Breton, confiando en la riqueza igual de ese fondo en todos, no quiere ver en la desigualdad de los resultados más que el estúpido voluntarismo del escritor que ahí añade "lo suyo" ("Le Message automatique"). En todo caso, democratizar el acceso a la función artística es una tarea central atribuida al automatismo.

Esos textos pueden, secundariamente y de paso, dice Breton en 1933, informar al psicoanalista y

[23] Aragon, *Traité du style*, Gallimard, 1928 y 1980, página 187, después 192.

darle un "documento humano" —intención que ciertamente no fue explorada cuando las primeras experiencias, pero que resulta no ser desdeñable, en la medida en que esta recarga secundaria del sentido fija bien el plano científico en que Breton ha deseado colocarse. El interés manifestado por los psicoanalistas justifica a sus ojos la calidad *neutra* (no literaria) de los descubrimientos automáticos.

Pero, por encima de todo, esos textos, en la gratuidad de su surgimiento y la ausencia total de función representativa, llegan, no obstante, a comunicar un fantasma, visual o no, que se vuelve común al escritor y al lector. Hay aquí un proceso de abolición de todo lo que distingue el objeto imaginario del objeto real, de todo lo que separa lo "subjetivo" de lo "objetivo" —abolición que va en favor de la inducción de una "facultad única, original" de la cual procedería finalmente toda representación. Con esta afirmación concluye "Le Message automatique". También era el centro filosófico del texto *Une vague de rêves* (Aragon, 1924), formulado en términos hegelianos, que tienden a definir la noción de "surreal": "relación entre el espíritu y aquello que no alcanzará jamás".

> Cuando el espíritu ha considerado la relación de lo real en la que engloba indistintamente lo que es, le opone naturalmente la relación de lo irreal. Y cuando ha superado esos dos conceptos, imagina una relación más general, donde esas dos relaciones se avecinan, que es lo surreal. La surrealidad, relación en la cual el espíritu engloba las nociones, es el horizonte común de las religiones, de las magias,

de la poesía, del sueño, de la locura, de las embriagueces y de la vida endeble, esa madreselva temblorosa que creéis que basta para poblar nuestro cielo.

El papel de la escritura automática sería, pues, *unificar* la personalidad del escritor en torno a esta "facultad única, original", o alrededor de esta aptitud general para establecer relaciones. Esta unificación distingue, para Bréton, la actividad automática de la actividad de los mediums, la cual disocia la personalidad en lugar de unificarla. Pero la distinción es difícil de precisar para Breton, que insiste en la pasividad de la experimentación, pasividad que caracteriza de manera equivalente al médium y al surrealista. Breton insiste en el plano único e inmanente sobre el cual se coloca la actividad automática, en lugar de que la mediumnidad espiritista esté fundada sobre la creencia en la trascendencia de los "espíritus" o de los "muertos". Diferencia de propósitos esencial, pero poco perceptible en las modalidades de la experiencia. Aragon no conoce esta dificultad, pues sus definiciones son más activas y funcionales: "El surrealismo es la inspiración reconocida, aceptada y practicada. *Ya no como una visitación inexplicable, sino como una facultad que se ejerce.*"[24]

Las formulaciones de toda esta época, las de Aragon pero sobre todo las de Breton, no carecen de cierta imprudencia, en la medida en que remiten a un saber psicológico pasado de moda —ésta es la

[24] *Ibid.*, p. 187. Las cursivas son mías.

verdad— y adquirido de segunda mano (lo que depende del pensamiento de Freud, cuya obra no se tradujo al francés antes de 1921, y poco a poco). Sólo Max Ernst, Hans Arp y Tristan Tzara podían leer a Freud (o a Jung) en el texto original.

La naturaleza del discurso que aflora en la palabra automática parece a Breton la voz misma de "nuestra inconciencia" ("Entrée des médiums"). No escribió: "nuestro inconsciente", y hay que insistir en esta diferencia, así como en el problema *funcional* en Aragon. Pero por fin en los términos de *corriente*, de *pensamiento hablado*, de *dictado* (Breton), de *materia mental* (Aragon), en las precauciones enunciadas para captar la corriente "pura" ("automatismo psíquico puro"), pudo leerse la creencia de que se trataba del "lenguaje mismo del inconsciente", y que ese lenguaje "se formaba en esta zona de la actividad física de donde vienen las pulsiones instintivas, las imágenes primordiales, los sueños, lo que suponía que el inconsciente se manifiesta espontáneamente como lenguaje, que es una estructura lingüística, un lenguaje potencial que se realiza desde que se suprimen las separaciones que lo retenían prisionero".[25]

El método freudiano de asociaciones libres pretendía aportar un material sobre el cual se inclinaría el observador. No juzgaba *a priori* qué instancia precisa se revelaría con esta técnica. No obstante, Breton tiene interés en colocarse en la corriente freudiana, en la medida en que las experiencias de donde

[25] Robert Bréchon, *Le Surréalisme,* Armand Colin, 1971, página 34.

brotaron *Les Champs magnétiques* se inspiran de la escucha de enfermedades mentales por Breton en Saint-Dizier (1916) y de la lectura del libro del Dr. Régis, *Précis de psychiatrie*, en el que Breton encuentra un resumen de las teorías de Freud. Con el recuerdo de ese libro, Breton escribía el 31 de agosto de 1916 a su amigo Théodore Fraenkel: "El sujeto mismo debe notar, con la neutralidad absoluta de un testigo ajeno, indiferente o, si se quiere, de un simple *aparato registrador*, todos los pensamientos, cualesquiera que sean, que pasen por su espíritu. Enseguida, al observador le toca distinguir, en la sucesión de esas manifestaciones ideativas, las que pueden colocar sobre la guía del complejo patógeno inicial."[26] Y el término de *aparato registrador*, se puede encontrar en el primer *Manifiesto*.

Una topología mental más precisa implicada por estas formulaciones no es aventurada por Breton en esta época del *Manifiesto*. Sólo en 1933, después de leer a William James (no antes de 1924) y ser empujado por él hacia el "problema de Myers", es cuando se interroga sobre la existencia y la constitución del yo "subliminal". De allí, Jean Starobinski le empuja hacia "la rama aberrante —espiritista, parapsicológica, medianímica— separada de la corriente principal que va de Mesmer a Freud pasando por la escuela de Nancy y la Salpêtrière".[27] La

[26] Citado por Marguerite Bonnet, *André Breton...*, página 104.

[27] Jean Starobinski, "Freud, Breton, Myers", en *L'Arc*, núm. 34, 1964, reimpresión en *La Relation critique*, Gallimard, 1970.

extrapolación es ciertamente excesiva. Lo que se puede reprochar claramente a Breton es haber hecho creer que se refería a una topología mental precisa, siendo que el método de las asociaciones libres no era, precisamente, más que un *método*. En todo caso, la formulación de Breton está lejos de remitir al conjunto de la teoría de Myers, y sobre todo, siempre ha distinguido las creencias espiritistas de la práctica surrealista, con fuerza y constancia (desde "Entrée des médiums" hasta "Message automatique").

Es más interesante verificar que, de todas maneras, la originalidad sorprendente de Breton, de Aragon y de sus amigos consiste en invertir la jerarquía de la infraconciencia y de la conciencia, en provecho de la primera. Aun en Freud, el producto de las asociaciones libres no es valorado por sí mismo. Es el lugar de convergencia de varias instancias el que se ejerce en la práctica psicoanalítica. Ni siquiera en Myers las producciones del "yo subliminal" están dotadas de una cualidad superior. Por cuanto a la tradición médica francesa, desde Charcot, simplemente designaba la locura por medio de los signos de automatismo. Pierre Janet, nos recuerda Françoise Will-Levaillant,[28] hablaba de "automatismo psicológico" (1889), y a veces de "automatismo psíquico", como lo hará Breton: modos de expresión y comportamientos en apariencia involuntarios, cuyo origen fijaba Janet en regiones inferio-

[28] Françoise Will-Levaillant, "Signes de l'automatisme graphique: psychopathologie ou surréalisme?", en *Psychologie médicale,* 1981, vol. 13, núm. 9.

res del psiquismo. El Dr. Gatien de Clérambault —entre otros— hablaba de "automatismo mental", y describía fenómenos de alucinación verbal así como las asociaciones interpretativas, las obsesiones, las fobias: las dos formulaciones, *automatismo mental* y *automatismo psíquico* estaban asociadas ya bajo la pluma del Dr. Rogues de Fursac, desde 1905.

Sin embargo, los surrealistas no están totalmente aislados en esta inversión de los valores, puesto que en 1924 aparece también una obra médica, *L'Art et la folie*, del Dr. Juan Vinchon, que, al analizar los dibujos de esquizofrénicos, los caracteriza por el simbolismo y la tendencia ornamental, y asegura encontrar allí "la suma de las posibilidades del automatismo, aislado del control superior de la inteligencia".[29]

Esta inversión, favorable a la infraconciencia, de una topología del espíritu jerarquizada en líneas generales entre lo alto y lo bajo, padece evidentemente, a nuestros ojos, de cierto laxismo teórico, pero son cincuenta o sesenta años de reflexión psicoanalítica los que nos han hecho percibirlo así.

Mientras tanto, el alcance filosófico y epistemológico de las afirmaciones de Breton y de Aragon sobre las relaciones del pensamiento y del lenguaje, lejos de ser de tipo idealista, se remite a un nominalismo absoluto, en el sentido moderno del término, es decir, percibido como operatorio. A veces se ha reprochado a Breton[30] el plantear basamentos

[29] Citado por Françoise Will-Levaillant.

[30] Claude Abastado, *Le Surréalisme*, Hachette, 1975, por ejemplo, pp. 128-129.

psicológicos inciertos a una teoría del lenguaje, y distinguir, como idealista, el pensamiento del lenguaje (escrito y hablado) que lo expresa al hablar de una anterioridad lógica del primero sobre el segundo (la expresión de "pensamiento hablado" y la imagen de la "revelación fotográfica" permiten todas las interpretaciones). Pero el hecho de que haya para Breton una equivalencia rítmica entre el pensamiento y la palabra (escrita u oral) hablaría, al contrario, en favor de un pensamiento enteramente reductible a su formulación. Aragon, cuyo espíritu tiene un cariz filosófico, declara más abiertamente en su *Une vague de rêves*: No hay pensamiento fuera de las palabras, y se trata de un nominalismo absoluto:

> Toda sensación, todo pensamiento para hacer la crítica, lo reducimos a una palabra. El nominalismo absoluto encontraba en el surrealismo una demostración palpable, y esta materia mental de la que hablaba, nos parecía, por último, que era el vocabulario mismo: no hay pensamiento fuera de las palabras.

La frase de Aragon nos permite releer la de Breton: "el pensamiento hablado" no es el pensamiento-sustancia que se cosifica y se degrada en lenguaje, es la "habladuría del pensamiento", es, más precisamente aún, la "forma del pensamiento". El nominalismo absoluto no implica necesariamente, en la época moderna, un idealismo que acordara un *ser* al solo pensamiento. Por el contrario, todo el desarrollo científico de comienzos del siglo XX muestra el surgimiento de "lenguas simbólicas" que

ofrecen, por último, ese lenguaje formal, indiferente a todo contenido, al que los lógicos parecen haber tendido siempre. Esos signos artificiales, colocados en el umbral de cada sistema, son esencialmente operatorios, y la formalización conduce a un nominalismo puramente sintáctico.[31] En el nominalismo, el idealismo del signo queda compensado por el realismo del objeto, nos muestra Jean Largeault,[32] mientras que en el idealismo lenguaje y objeto quedan, ambos, relativizados. El temor del nominalismo es ser engañado por las palabras; el temor del idealismo (Descartes y el genio maligno) es ser engañado por las cosas. La invención del discurso automático permite librarse de la impureza de las palabras de la tribu, pero ese discurso designa *algo*. El aspecto arbitrario de la operación apasiona sobre todo a Aragon, como buen epistemólogo que ya es, y los redescubrimientos de lo arbitrario con las cosas, en la alucinación. El aspecto psicológico de la aventura interesa sobre todo a Breton: la búsqueda de la corriente verbal —pura del lenguaje controlado— que atestigua la existencia de esos flujos incontrolados que tapizan y gobiernan el curso de la subconciencia.

Así, al reducir el problema del automatismo a una interrogación sobre el lenguaje y sobre el lugar donde se forma, se reflejan ciertas formulaciones vagas o imprudentes de los surrealistas, y sólo ellas. Aho-

[31] Retomo aquí los términos empleados por P. Vignaux en sus diferentes encuestas sobre el nominalismo.

[32] Jean Largeault, *Enquête sur le nominalisme*, París, Lovaina, B. Nauvelaerts, 1971, p. 426.

ra bien, ese *lugar* de donde procede la corriente verbal o gráfica es evidentemente ficticio. El problema es más complejo puesto que *también* es la fuerza productiva de la *invención* la que, para ellos, está en duda. Si hay que perder voluntariamente, por una especie de *épochè,* el dominio de cierto número de códigos de lenguaje (con excepción de la sintaxis), es con el fin de ganar una escritura nueva, y hasta heurística. Y esta invención es posible, precisamente, gracias al nominalismo surrealista, en su aspecto operativo.

En efecto, se observa en Breton, pero sobre todo en Aragon, una gran insistencia en la idea de *arbitrario* y sobre su productividad en materia de invención. Un nexo indisoluble parece atarse, en la época surrealista, y por medio de la escritura automática, entre la invención poética y lo arbitrario o el artificio. El "murmullo" que consigna la escritura automática "se basta a sí mismo" ("Entrée des médiums"). Pero lo arbitrario ha cuidado la duración de los ejercicios, en la escritura fundadora de los *Champs magnétiques*, así como la velocidad de la marcha de la pluma sobre el papel. Lo arbitrario ha cuidado en ciertos casos la adopción de un "tema", de un contenido del ensueño. Lo arbitrario debe lanzar una escritura que se extinguirá en el silencio ("A continuación de una palabra cuyo origen parece sospechoso, plantear una letra cualquiera, la letra *l* por ejemplo. . .", sugiere el primer *Manifiesto*). Aragon subraya[33] la diferencia entre el capricho, "*vuestra* arbitrariedad" (que siempre es un poco controlada

[33] Aragon, *Traité du style,* p. 190.

por el intelecto o por los sentimientos), y la arbitrariedad rigurosa, productora de *sentido*. "El sentido se forma fuera de vosotros. Las palabras agrupadas acaban por significar algo." Más adelante, subraya la arbitrariedad que gobierna la articulación entre la frase de despertar y el texto automático, y generaliza esta noción para hacerla aplicable a la novela: hay "exactamente la misma necesidad, la misma arbitrariedad, también, entre la frase de despertar y el texto surrealista que entre la novela y la frase, lo más generalmente absurda, de la cual el espíritu deriva en la novela".[34] Sólo que en la novela, el desarrollo ulterior obedece a unas combinaciones fincadas sobre ciertas reglas de representación y de lógica.

De este modo, una epistemología muy general se descubre a los ojos de Aragon, sensiblemente después de su época surrealista, cierto es, epistemología para la cual se fijarían leyes de invención idénticas en la poesía, la novela y las ciencias modernas: "Hace cuatro siglos que Jerónimo Cardano lanzó a los matemáticos por un camino que debió parecer la irrealidad misma, el recurso a raíces de números negativos, que llamamos imaginarios por la razón misma de que son inimaginables [. . .] Por la fuerza hipotética, la poesía es la matemática de todas las escrituras [. . . Es la tentativa] de exploración del espíritu a la cual los periodistas habían dado el nombre de *surrealismo* [. . .] la que me parece que más se acerca, en el dominio poético, es decir la teoría misma de la creación, a la *tirada de dados*

[34] Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les "incipit"*, página 39.

de lo imaginario en matemáticas."[35] El funcionamiento de lo arbitrario y la determinación de la hipótesis desempeñan, en la escritura poética, el papel del establecimiento de las premisas en el razonamiento matemático.

Si la lección de la escritura automática es epistemológica en Aragon, en cambio es de orden ético para Breton: finalmente la poesía, la verdadera, la que brota del automatismo, sería otra forma de la acción: "Sabemos hoy que la poesía debe llevar a alguna parte", afirma en la *NRF* en 1920,[36] y que el arte no puede ser un fin en sí mismo. O, también: "La poesía no tendría para mí ningún interés si yo no esperara que sugiera a algunos de mis amigos y a mí mismo una solución particular al problema de nuestra vida."[37] Los términos de la escritura automática definirían una *línea de deseo* particularmente auténtica.

El conjunto de la empresa de los *Champs Magnétiques* tuvo, en todo caso, sobre Breton, el efecto más tonificante; él, que "en vísperas de emprender la experiencia de los *Champs,* no veía ante sí más que vacío y desesperación, había cambiado, al escribirlos, y estallado en carcajadas ante ciertas imágenes y frases".[38]

[35] Aragon, "La Fin du monde réel", 1966, posfacio a los *Communistes.*

[36] André Breton, "Les Chants de Maldoror", reimpreso en *Les Pas perdus,* Gallimard, col. "Idées", 1979, p. 69.

[37] André Breton, "Réponse à une enquête", reimpreso *ibid.,* p. 116.

[38] Aragon, "L'Homme coupé en deux", en *Les Lettres françaises,* 9-15 de mayo de 1968.

Hay aquí una promesa de vida que también puede verse que se perfila en la elección del lugar de la dedicatoria a la memoria de Jacques Vaché: "¿Seguir viviendo y dedicar a Vaché —que, 'en todo lo que fue posible [...] no producía' y que se mató— lo que reviste, pese a todo, la forma de un libro, no es responder negativamente al desafío que lanzó, después de haber sufrido la atracción, y rechazar la solución del suicidio, que él eligió?"[39]

Nos quedan hoy por leer esos textos, mucho más numerosos de lo que se cree, y que son como los desechos flotantes de una actividad que los engloba. No hablemos más que del "efecto de automatismo", con Michael Riffaterre, para evitar una querella indefinida e improductiva sobre la autenticidad o las condiciones psicológicas de su producción. Comprobemos que casi por doquier la sintaxis del texto automático no es nada distinta de la de un texto controlado, pero que el enfoque semántico permite descubrir un juego de ocultación combinado por un movimiento inverso, que exhibe unos "intertextos", de lo cual Michael Riffaterre da una lección muy convincente.[40] Por último, dejémonos llevar por el placer de sentir nacer un código siempre prometido y nunca dado, y a gozar de tal "descubrimiento", que hace una imagen al proyectar, por contagio, nuestros propios fantasmas.

[39] Marguerite Bonnet, *André Breton...*, p. 193.

[40] Michael Riffaterre, "Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique", en *La Production du texte*, Seuil, 1979.

Teorías de la imagen y del "collage"

La reflexión sobre la imagen surgió en el surrealismo desde su origen, en la misma época, pues, que la práctica de la teorización de la escritura y del dibujo automático. Max Morise ("Les Yeux enchantés", en *La Révolution surréaliste*, núm. 1, diciembre de 1924), mientras desea el surgimiento de una pintura surrealista en que "formas y colores prescindan de objeto, se organicen según una ley que escape de toda premeditación, se haga y se deshaga al mismo tiempo que se manifiesta" —en suma, una pintura automática—, le opone una pintura que reproduce el sueño o la "aparición" visual extraña pues, en este último caso, "los trazos del pincel [. . .] no traducen más que mediatamente las imágenes intelectuales y no llevan en sí mismos su representación": Un Chirico, por ejemplo, "no puede pasar por típico del surrealismo: las imágenes son surrealistas, pero su expresión no lo es". En el debate así iniciado, la reproducción, por las palabras (relato) o por el dibujo, de la imagen enigmática producida por el sueño queda un poco desvalorada en relación con una producción "surrealista" en que la manera, como la materia, escapan totalmente al control de la razón. Pero la opción no es rigurosa. Una pintura automática puede suscitar formas reconocibles, la pintura del sueño puede abrirse a impulsiones automáticas.

Del lado de la escritura, la palabra *imagen* significa tradicionalmente todo un conjunto de figuras del discurso. Entre la imagen mental y el texto lleno

de "figuras", la relación no es directa. No obstante, la figura de estilo suscita frecuentemente una representación mental. Ahora bien, esas figuras de estilo son producidas de manera muy abundante por la escritura automática, y la riqueza poética de las páginas de los *Champs magnétiques* o del *Poisson soluble* está fundada, en gran parte, sobre su gran multiplicidad. Así, en *Poisson soluble*: "Entre la lluvia y yo se ha establecido un pacto deslumbrante, y como recuerdo de ese pacto, llueve a veces en pleno sol. El verdor también es la lluvia, oh prados, prados" (texto 16). En contraste, el relato del sueño, el relato de una alucinación, no son buenos productores de figuras de discurso, estando tomado este último, en este caso, del discurso clínico. Aragon: "Rodas, 1415 [...] me es imposible encontrar la batalla de que se trata, pese a los cesteros a los que interrogo uno tras otro al borde de esa interminable ciénaga que atravieso bajo el aspecto de un vagabundo" ("Rêve", *La Révolution surréaliste*, núms. 9-10, 1º de octubre de 1927); Robert Desnos: "Esta noche,*** ha llegado como de costumbre, pero en lugar de sentarse en el sillón, se ha sentado sobre mi lecho" ("Journal d'une apparition", en el mismo número).

Debemos observar que si el surrealismo se interesa en la conciencia imaginante como productora de sueños y de ensueños de tipo alucinatorio (como esta aparición descrita por Desnos), subraya las semejanzas que se tejen entre conciencia perceptiva, conciencia memorial y conciencia imaginante, siguiendo un camino que se llamará poco después en

Francia, durante los treinta, fenomenológico. De suerte que toda la conciencia individual, entonces, se define como productora de imágenes, y Aragon puede escribir:

> El vicio llamado *Surrealismo* es el empleo desarreglado y pasional de la estupefaciente *imagen*, o, antes bien, de la provocación sin control de la imagen por ella misma y por lo que ella entraña en el dominio de la representación de perturbaciones imprevisibles y de metamorfosis: pues cada imagen a cada golpe os obliga a revisar todo el universo. Y hay para cada hombre una imagen por encontrar que aniquila todo el universo.[41]

A lo que hace eco el *Manifiesto* de Breton: "El surrealismo [. . .] actúa sobre el espíritu a la manera de los estupefacientes [. . .] Ocurre a las imágenes surrealistas como a esas imágenes del opio que el hombre no evoca sino que *se ofrecen a él espontáneamente, despóticamente*" (estas últimas palabras son de Baudelaire).

Que la conciencia "estupefacta" produzca imágenes visuales o que el lenguaje (automático en particular), por la abundancia de sus figuras, produzca una representación mental irracional y con eclipses, los dos movimientos son, alternativamente, y a veces conjuntamente, explorados por el surrealismo; pues las producciones, sean fantasmales o retóricas, le parece que ofrecen los modelos de mundos "por venir". Medios formidables para negar a lo real

[41] Aragon, *Le Paysan de Paris*, 1926, reimpr. Gallimard, "Le Livre de poche", 1966, p. 83. Estas páginas datan de la primavera de 1924.

su presencia, le parecen heurísticos. El mundo que crean parece poseer dos cualidades: la contradicción lógica no tiene allí sentido (la ausencia de un ser no es más dolorosa que su presencia, puesto que, ausente, podría hacerse presente: *Journal d'une apparition*); las palabras de deseo, en cambio, tendrían allí vocación para designar una realidad (puesto que las palabras del poema *Tournesol*, 1923, designan el paseo de Jacqueline y de André Breton en mayo de 1934):

> Limitándose a sufrir [las imágenes], [el hombre] percibe pronto que halagan su razón, y aumentan, con ello, su conocimiento. Toma conciencia de las extensiones ilimitadas en que se manifiestan sus deseos, donde el pro y el contra se reducen sin cesar, donde su oscuridad no lo traiciona. (*Manifiesto del surrealismo.*)

El funcionamiento de la imagen (poética) queda determinado desde entonces por su función, para su autor como para nosotros: una función de estupefaciente.

Ahora bien, André Breton, en el primer *Manifiesto,* utiliza las palabras que Pierre Reverdy había empleado para definir la naturaleza del mecanismo de la imagen, aunque se separe un poco de él. Y en este juego de definiciones se precisan una o dos ideas esenciales.

Reverdy había escrito en *Nord-Sud* (marzo de 1918):

> La imagen es una creación pura del espíritu.
> Ella no puede nacer de una comparación sino

de un acercamiento de dos realidades más o menos alejadas.

Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de dos realidades aproximadas, más fuerte será la imagen —mayor potencia emotiva y de realidad poética tendrá [. . .]

La emoción así provocada es pura, poéticamente, porque ha nacido fuera de toda imitación, de toda evocación, de toda comparación.

Ya Jules Romains y Georges Duhamel habían mostrado las riquezas de energía y de tensión que contiene la imagen. Georges Duhamel había declarado, así, en 1913: ". . .cuanto más se dirige una imagen a objetos naturalmente lejanos en el tiempo y en el espacio, más sorprendente y sugestiva es",[42] y Jules Romains, en 1909, invitándonos a leer a Apollinaire, admiraba en él "la aparición, la explosión de analogías imprevistas, y que yuxtaponen tan súbitamente unas parcelas del universo tan distantes".[43] Ahora bien —lo ha mostrado E. A. Hubert—, Reverdy plantea su teoría de la imagen oponiéndose a la del unanimismo: el trasfondo ideológico del unanimismo es apartado por él; por otra parte, la poesía unanimista no renuncia a los indicios poéticos espaciales y rítmicos (ritmos sobre los cuales hacía hincapié el simbolismo), de manera que la imagen

[42] Georges Duhamel, "Alcools" de Guillaume Appollinaire, *Mercure de France*, 16 de junio de 1913. Citado por E. A. Hubert en las notas de Pierre Reverdy, *Nord-Sud, Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Flammarion, 1975.

[43] Jules Romains, "La Poésie inmédiate", en *Vers et prose,* octubre-noviembre-diciembre de 1909.

es, así, menos privilegiada que en él; por último, los "objetos", las "partículas del universo" acercadas por imagen según el unanimismo, son llamadas a veces "notaciones" (término querido por Georges Duhamel: se trataría de captaciones directas de lo real), lo que está lejos del pensamiento de Reverdy. Este último niega que la imagen tenga por papel hacer explícitos los nexos que tuvieran una existencia independiente del poeta. Ahonda la separación entre el mundo percibido por los sentidos y el mundo creado por la poesía.[44]

Breton y Reverdy atacan unidos la comparación, tal como el unanimismo la había puesto en relieve, y ello por sus presuposiciones o su confusión en el plano filosófico: la imagen no podría ser de la misma naturaleza que las "partículas" del universo. Pero sobre todo, antes de Pierre Reverdy, el discurso poético trae consigo implícitamente, según sus teóricos, dos "niveles" retóricos, el del comparado y el del comparante, que son inevitablemente jerarquizados. Los poetas y sus lectores dejan, ahora, de considerar como un valor, en este comienzo del siglo XX, lo que llamamos la isotopía del discurso o la homogeneidad semántica. A diferencia de lo que hay en la poesía barroca o preciosa, en la que los juegos de espejos no velan las jerarquías, ya no es posible seguir en Rimbaud o en Reverdy o Eluard la línea homogénea de un discurso *princeps* al que los comparantes viniesen a aportar sus volutas.

[44] *Véase* Etienne-Alain Hubert, "Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy", en *Sud*, "Bousquet, Jouve, Reverdy", 1981.

Reverdy: La estrella escapada
El astro está en la lámpara
La mano
sostiene la noche
por un hilo.

("Espace", en *Sources du vent*)

"La significación obtenida está en el acercamiento de la estrella y de la lámpara, y no en una comparación que colocara a uno de los términos en posición privilegiada de comparado."[45] Se comentaría igualmente a Eluard: "La cabellera del camino ha puesto su manto rígido" ("Ne plus partager", en *Capitale de la douleur*).

Pero la formulación teórica de Reverdy desilusiona a Breton por la alusión a las "realidades" puestas en presencia, que a sus ojos implican un valor referencial persistente, por la indicación de la "exactitud" de las relaciones establecidas por la imagen y, por último, por la del papel del "espíritu" en su creación.

Con respecto al sentido dado por Reverdy a "espíritu", Breton sin duda ha interpretado mal, ha querido comprender mal al poeta, que, por lo demás, le responderá precisamente sobre este punto. Cierto, el "espíritu", en Reverdy, puede ser ora pensamiento (activo y eventualmente racional), ora sueño.[46]

[45] *Ibid.*

[46] "La pensée c'est l'esprit qui pénètre, le rêve l'esprit qui se laisse pénétrer", en *Nord-Sud, Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Flammarion, 1975, página 106.

El término implica, pues, menos el intelecto de lo que Breton ha creído.

Ahora bien, es un hecho que el interés de Reverdy en las "realidades" (entendamos, en él, los "signos de realidades", para tener en cuenta su distancia del unanimismo), tal como son hechas presentes por la imagen, remite de su parte a lo que hoy se podría llamar una retórica de la metonimia. Así como el *collage* cubista introduce según Braque una "certidumbre" sobre la tela, es decir, en el seno del arte, la presencia al menos en indicios de la realidad, que introduce una relación de tensión con él, asimismo la poesía de Reverdy se fija, sin duda, como objetivo "producir sobre el espíritu del lector el mismo efecto que lo real",[47] y en todo caso establecer con ese "real" una tensión ambivalente en la que se marque el placer de nuestra lectura. El movimiento de la invención, en todo caso, en la figura de tipo metonímico, parece partir de los signos de las cosas, mientras que en las figuras de tipo metafórico el movimiento de la invención parece partir de los significantes.

Cuando Breton declara. "El valor de la imagen depende de la belleza de la chispa obtenida; por consiguiente, es función de la diferencia de potencial entre los dos conductores" (*Manifiesto*), afirma también la simultaneidad de la operación que hace presentes los dos "términos" a los que define como "conductores", y me parece que define el mecanismo de la invención de la metáfora —que bien

[47] E.A. Hubert, *op. cit.*

podría ser del orden del acercamiento inmediato, y sin duda aleatorio, de los significantes—, entre los cuales se presentaría inmediatamente una selección, obedeciendo a las costumbres mentales de tal o cual espíritu, pero también a los usos mayoritarios de tal o cual cultura, en una época dada.

Así la noción de "exactitud" de la relación establecida por los términos de la imagen es inadecuada para Breton puesto que, según él, se trata, con la imagen, de crear un efecto de sentido, por tanto de crear exactitud, si se puede decir.

Por ello el criterio de Breton es el de lo arbitrario: la imagen "más fuerte es la que presenta el grado de arbitrariedad más elevado [. . .] la que necesita más largo tiempo para traducirse en lenguaje práctico" (*Manifiesto*).

Y desde entonces la característica, para nuestra conciencia de lectura de la imagen surrealista (en su tendencia mayoritaria), sería buscar del lado de la efusión del sentido (significante) o de la "no imagen" (mental) por *exceso* de imágenes. Un ejemplo tomado de su obra es citado por Breton en el *Manifiesto*:

> Sobre el puente, a la misma hora,
> Así el rocío con cabeza de gato se mecía.
>
> (*Au regard des divinités*)

Las imágenes mentales se disipan una tras otra, apenas surgidas en nuestro espíritu, aún si, *a posteriori,* la connotación sexual de los términos puede parecer evidente. Breton declara que esta imagen es

"de orden alucinatorio", fórmula que sitúa bien el problema del lado de lo visual.[48]

Puede verse que esas disputas sobre la comparación y la imagen no tienen nada que ver con una retórica de la figura. La hostilidad común de Reverdy y de Breton hacia la comparación no significa que renunciaran al empleo de las palabras *como, tal, así como*, en provecho de esas figuras de estilo en que la comparación es sugerida por tal o cual herramienta gramatical (por ejemplo, el determinante *de*: "la ampolleta de un vestido que cae", Eluard), en provecho, sobre todo, de una completa indeterminación gramatical. Del lado de esta indeterminación parece estar la elección de Breton de 1929, "el surrealismo [. . .] ha suprimido la palabra *como*" ("Exposición X. . ., Y. . .", en *Point du jour*). Después, Breton revela esta ausencia de interés, en una frase demasiado citada, y demasiado frecuentemente trunca: "La palabra más exaltante de que disponíamos es la palabra COMO, ya sea que esa palabra sea pronunciada o callada" ("Signe ascendant", en *Néon*, núm. 1, 1948). El único problema, para Breton, está en el advenimiento y el mantenimiento en la conciencia de términos entre los cuales hay un atractivo fulgurante.

En cambio, Breton establece una tipología de la imagen arbitraria, considerada desde el ángulo de nuestra lectura, y en la que descubrimos normas de contenido, de ritmo y de forma. Esta tipología

[48] De esta imagen, se conoce el análisis hecho por Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971, pp. 289-291.

queda esbozada en el *Manifiesto* y es retomada en 1938 en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme.*

Normas ligadas a la significación de los términos presentes, cuando Breton habla de la "dosis enorme de contradicción aparente" ("El rubí de la champaña", Lautréamont); cuando da el ejemplo de la atribución de las cualidades de lo abstracto a lo concreto o recíprocamente, y cita a Aragon: "Un poco a la izquierda, en mi firmamento adivinado, percibo —pero sin duda no es más que un vapor de sangre y de crimen— el brillante deslustre de las perturbaciones de la libertad"; cuando muestra la imagen negando "alguna propiedad física elemental" ("En la selva incendiada/Los leones están frescos", Roger Vitrac); cuando la imagen es portadora de humorismo (hay un ejemplo tomado de Max Morise). En las tres últimas definiciones y los ejemplos que van junto, el surrealismo se sitúa en la herencia directa de la literatura del absurdo tal como se desarrolló en el siglo XIX (Jean-Pierre Brisset) o en la tradición de la física delirante, mientras que la primera citada es una metáfora casi clásica si pensamos que el brillo une el color (del rubí) al ruido (del tapón de champaña).

Por otra parte, normas ligadas, a la vez, al contenido y al ritmo con el cual se nos presenta la imagen. Lo arbitrario puede residir en la ruptura de la espera: "anunciándose sensacional, [la imagen tiene] un aire de desplegarse débilmente (cierra bruscamente el ángulo de su compás)". El ejemplo dado procede de Soupault: "Una iglesia se levantaba ruidosa como una campana."

Al contenido de la imagen, pero esta vez a su ausencia de contenido significante, responde el ejemplo de la frase de Lautréamont: "Bello como la ley de detención del desarrollo del pecho en los adultos cuya propensión al crecimiento no está en relación con la cantidad de moléculas que su organismo asimila", que Breton comenta y señala que uno de los términos está "curiosamente escondido". A la misma categoría pertenece, creo yo, el enunciado "alucinante" del propio Breton: "el rocío con cabeza de gato".

Un último criterio está ligado a la forma de las palabras que se hacen presentes: el ejemplo tomado de Desnos, en efecto, deja a los significantes en libertad de cruzarse en una álgebra de letras ("En el sueño de Rrose Sélavy hay un enano salido de un pozo que viene por las noches a comerse el pan").

Sólo estas dos últimas categorías me parecen exclusivamente propias del surrealismo: ausencia total del contenido significante racional, juego exaltado de letras y sonidos.

La reflexión sobre la imagen (y el lenguaje) no es absolutamente similar en Eluard, quien comparte la desconfianza de Jean Paulhan hacia las palabras. Este último, al estudiar desde 1913 los poemas chinos, los *haint-tenys* malgaches (poesía de disputa amorosa) o los proverbios de la lengua francesa, pone atención en su colocación y en su función relacional. Las palabras son signos engañosos. Son las frases más que las palabras, escribe a André Breton, las que constituyen la materia prima del pensa-

miento: "Un conjunto de sentidos se hace y se deshace a cada instante por mil intercambios." Además, observa que la fórmula codificada se convierte en una estructura creadora de *otros* sentidos: "Todo proverbio podría convertirse en un molde, un dibujo picado susceptible de darme, con unos cuantos retoques, centenas de reproducciones... Ocurría a continuación que el cuadro abstracto, la estructura común a toda una familia de proverbios se presentaba, entonces, ante mi espíritu: ese cuadro se llenaba después de palabras." Finalmente, proverbios y lugares comunes son análogos a los "acontecimientos"; de ellos surge una verdad que impone la adhesión: "algunas palabras deben ser tomadas por cosas", tema que recogerán mucho después *Les Fleurs de Tarbes*: "El lugar común es un acontecimiento del lenguaje."

Jean Paulhan aportaba, pues, la certidumbre de que la lengua misma es portadora de salvación, mientras que Breton pedía que se tuviera en cuenta el inconsciente humano para medir los poderes de relación del lenguaje.[49] La oposición entre ellos se basa en la cuestión del sentido de las palabras. Hemos visto en Breton cómo la imagen más perfecta permite la efusión, la pérdida del sentido, de todo sentido racional. Para Paulhan la poesía debe conducirnos a "pensar tan precisamente como nuestro lenguaje" (*A demain la poésie*).

Para Eluard, se debe buscar un nuevo lenguaje,

[49] Nicole Boulestreau, "...comme une langue commune, Eluard à l'ecole de Paulhan", en *Littérature*, núm. 27, octubre de 1977.

un lenguaje del placer —que esté liberado de la obligación de significar—, y un lenguaje que permanezca abierto a todas las virtualidades del sentido, y cuyo viento constituya, según la fórmula feliz de Jean-Pierre Richard, "un análogo sensible". El lenguaje, diferente del que "basta a los parlanchines", se convertirá en "lenguaje encantador, verdadero, de intercambio común entre nosotros" (prefacio de la colección *Les Animaux et leurs hommes*, 1920).

El juego con las formas codificadas de la lengua (*152 proverbes mis au goût du jour*, en colaboración con Benjamin Péret, 1925) sigue la sugestión de Paulhan, con la certeza de que ese juego no es gratuito; obstaculiza el funcionamiento de los hábitos mentales, pone al desnudo las verdaderas realidades del mundo ("La grandeza no consiste en las tretas sino en los errores", o "Habéis todo leído, pero nada bebido"). Los poetas juegan, escribe Eluard, "mas por primera vez desde el nacimiento del mundo, pongan atención, juegan como hombres".[50]

Así, el lenguaje es a la vez la materia y el agente de la transformación del hombre. Por ello, *el acto de hablar* es investigado por sí mismo: "Hablar tan largo tiempo, para aprender la costumbre" (*Littérature*, núm. 16, 1920), observa Eluard a propósito de Baudelaire, fórmula que él retomará casi textualmente: "[Baudelaire] no parecía conocer más que la forma de las palabras y de las frases y hablar sin pensar, con el hastío de un rey de un país

[50] Paul Eluard, "Conduite intérieure", en *La Vie moderne*, 4-11 de marzo de 1923.

desconocido, hablar para aprender la costumbre" (*Conduite intérieure*). Y más adelante citará a Novalis: "hablar por hablar es la fórmula de liberación" (*Premières vues anciennes*).

Pero la teoría de la imagen, tal como es expuesta en la conferencia de Londres[51] en 1936, mientras valora las imágenes mismas que encantaban a Breton, da de ellas una explicación totalmente distinta, o, antes bien, pretende que una explicación siempre se podrá dar.

> *Tu lengua el pez rojo en el bocal de tu voz.*
> La belleza de esta imagen de Apollinaire proviene de la exactitud aparente. Halaga falsamente en nosotros el sentido de lo ya visto. Lo mismo puede decirse de *Ruisseau, argenterie des tiroirs du vallon* de Saint-Pol Roux. Con el mismo derecho que para las viejas metáforas *senos de mármol* o *labios de coral,* aceptamos su evidencia. Algunas relaciones sencillas nos hacen pasar sobre los términos insólitos de la comparación. Oímos decir *duros como el mármol* y *rojos como el coral,* sin objetar que el mármol y el coral son fríos. Deslumbrados, tomamos por realidad absoluta una semejanza enteramente relativa. A la movilidad de la lengua y del pez, Apollinaire añade el color. El arroyo es la plata, porque a menudo hemos dicho u oído: el arroyo con olas de plata: una trivialidad. Y a favor de esas identidades de forma y de color, de relaciones, pasan nuevas imágenes compuestas de manera más arbitraria, por ser puramente formal, *el bocal de tu voz* y *los cajones del valle* [*des tiroirs du vallon*].

[51] Cuyos fragmentos fueron publicados después bajo el título de "L'Evidence poétique", y otros fragmentos en *Premières vues anciennes,* Pléiade, t. I, p. 538; *véase* sobre todo el manuscrito de la conferencia, p. 1490.

Este trabajo lingüístico, puramente sintáctico, que hace intervenir lo arbitrario, ciertamente, pero a partir de metáforas convenidas o clichés (en las que volvemos a encontrar a Paulhan), es evaluado por Eluard, que ve allí toda la función poética. Para Eluard, la imagen es reconocible por la impresión de "ya visto", por una evidencia. Tras la inquietud del deslumbramiento, recuperamos la interdependencia general de los objetos del mundo, "siendo todo comparable a todos". Lo insólito sólo proviene de la forma.

En Breton, la imagen hace desvanecer toda preocupación por un sentido; crea sentido; los *términos* hechos presentes (*rocío* y *gato*) definen lo insólito. En Eluard, lo insólito viene de la sintaxis por la cual los términos son hechos presentes; bajo la imagen más deslumbrante se recuperarían los clichés que polarizan nuestra lectura.

En el dominio de las artes visuales, se desarrollan paralelamente toda una práctica y toda una reflexión surrealista sobre el *collage*, cuyo funcionamiento evoca el de la imagen: es su equivalente plástico. A Max Ernst lo vemos "inventar" el *collage* en su sentido surrealista, y es Aragon el que lo comenta desde 1923 de la manera más precisa. Max Ernst se explica en *Au-delà de la peinture* (1936):[52]

> Un día del año 1919 [. . .], me sorprendió la obsesión que ejercían sobre mi mirada irritada las páginas de un catálogo ilustrado en que aparecían objetos

[52] Reimpreso en Max Ernst, *Ecritures*, Gallimard, 1970.

> para la demostración antropológica, microscópica, psicológica, mineralógica y paleontológica. Encontré allí reunidos unos elementos de figuración tan distantes que el absurdo mismo de encontrarlos unidos provocó en mí una intensificación súbita de las facultades visionarias e hizo nacer una sucesión alucinante de imágenes contradictorias [. . .]

Él mismo practica desde entonces esta yuxtaposición irracional de elementos *ya hechos*, "desviando cada objeto de su sentido para despertarlo a una realidad nueva" (Aragon). Mas, para hacer comprender mejor la novedad de la invención de Max Ernst, Aragon la distingue del *collage* cubista, de lo que, a partir de 1912, se llamaron los *"papiers collés"*, en Braque y Picasso. El objeto de uso pegado a la tela era el punto de partida de la organización del cuadro, de su *sintaxis*. El objeto daba a la tela una "certidumbre", decía Braque —impresión que Aragon interpreta como una tentativa de superar el punto de vista del arte por el arte. En todo caso, la intención del *collage* cubista es bastante "realista", si hemos de tomar la palabra de Aragon;[53] nosotros diríamos "referencial".[54] Aragon le opone el trabajo de Max Ernst y detalla, en *La Peinture au défi* (1930), las diferentes técnicas empleadas, para remitirlas a dos mecanismos: los elementos empleados "fueron tomados para representar lo que ya habían representado, o bien, por una especie de metáfora

[53] Aragon, "Max Ernst, peintre des illusions", en *Les Collages,* Hermann, 1965.

[54] *Véase* Wolfgang Babilas, "Le Collage dans l'oeuvre critique et littéraire d'Aragon", en *La Revue des Sciences humaines,* núm. 151, julio-septiembre de 1973.

absolutamente nueva, para representar algo absolutamente distinto". La intención del *collage* surrealista es *semántica*, y metafórico su funcionamiento. Se podría comparar con el *collage* surrealista el juego jugado, por Marcel Duchamp y Francis Picabia, entre las obras producidas y su título (una lámpara eléctrica intitulada por Picabia "Americana"). "Puede verse que aquí los pintores se ponen a emplear verdaderamente los objetos como palabras", comenta Aragon.[55] El *ready-made* (objeto manufacturado simplemente escogido por el artista) y su título forman una pareja de términos ligados por una metáfora.

El surrealismo generaliza ese procedimiento de *collage* en ejercicios que no tienen mucho que ver con sus teorías y sus prácticas de la imagen, sino, antes bien, con la generalización de los procedimientos metafóricos. De todos modos, se debe examinar cada caso en su contexto particular. Por ejemplo, cuando Michel Leiris inserta en *Aurora* el relato de sueños realmente tenidos, y anotados antes del proyecto mismo de describir este texto, y después declara que esos *collages* le parecen que en cierta manera garantizan su relato, cuya perspectiva era autobiográfica (entendido este término en su sentido general), practica el *collage* cubista. Cuando André Breton copia una noticia de un periódico, de la que sólo cambia un nombre de persona, que sustituye por el de... Guillaume Apollinaire ("Une maison peu solide", 1919, en *Mont de piété*), fa-

[55] Aragon, "A quoi pensez-vous?", en *Les Ecrits nouveaux*, t. III, núms. 8-9, agosto-septiembre de 1921.

brica lo que Marcel Duchamp habría llamado un *ready-made* perturbado, y la relación del texto copiado con la intrusión del nombre de Apollinaire crea un efecto de *collage* metafórico. Los de Aragon en *Le Paysan de Paris* no son todos ellos de tipo metafórico. Él añade en todo caso, a la "moral del *collage*" la apología del plagio, que se encuentra en Lautréamont. Pero la función del procedimiento siempre es clara, subvertir la poesía entendida en el sentido tradicional, de la manera más clandestina o más declarada.

La teoría de la imagen y la del *collage* aplican, evidentemente, una teoría de lo imaginario propia del surrealismo. La ambigüedad de la investigación surrealista es formulada por Ferdinand Alquié: "¿Crea la imaginación una realidad que le sea propia? ¿Expresa una realidad desconocida para nosotros?" Para Breton y Aragon, si no para Eluard, la metáfora crea sentido. No se limita a revelar formas aún desconocidas para nosotros, sino ya preexistentes, como lo aseguraba la teoría de las correspondencias baudelairianas.[56] Si crea una realidad que depende de ella y se inscribe en el curso de la historia, es por efecto de los sentidos, y también por medio del lenguaje.

[56] Y Breton marca la separación de Baudelaire: "El tiempo de las 'correspondencias' baudelairianas [...] ha pasado. Por mi parte, yo me niego a ver allí otra cosa que la expresión de una idea de transición, por lo demás bastante tímida [...] Los valores oníricos definitivamente han triunfado sobre los otros" (André Breton, "Exposition X... Y...", abril de 1929, en *Point du jour*).

El peso de las preocupaciones políticas es muy grande durante todo este periodo, en dos direcciones sucesivas: la continuación, por encima de la ruptura con Aragon, de la tentativa de acción común con el Partido Comunista; luego, a partir de 1934, la lucha contra el ascenso del fascismo.

La fundación de la nueva revista *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1930) no ha tranquilizado, por "la humildad" de su título (Pierre Daix), las prevenciones del PC ante la lectura de *Légitime défense*, de ciertas páginas del *Segundo manifiesto*, o aun, en el primer número de la revista, del texto sobre la muerte de Mayakovsky: la vida del proletariado y la vida del espíritu constituyen cada una, según Breton, dramas distintos. Sin embargo, con ese título de revista es evidente "una concesión muy apreciable", consentida por el surrealismo (*Entretiens*). "Solidaridad incondicional" a la causa del proletariado e independencia total de la experiencia surrealista no dejan de parecer a Breton como compatibles y paralelas, aunque distintas.

El reflejo de esta voluntad de alianza puede percibirse a partir de 1932. La formación de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR), filial de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios, planeada por André Breton y André Thirion desde fines de 1930 en relación con el PC, es retomada por el Partido durante el año de 1931, y cuando se funda la Asociación, es anunciada por *L'Humanité* del 5 de enero de 1932 sin men-

cionar a ningún surrealista, ni siquiera a Aragon. Los surrealistas se irritan por el pacifismo de Henri Barbusse —quien como Romain Rolland lanza al congreso el llamamiento que será conocido como "d'Amsterdam-Pleyel" (responden mediante el escrito *La mobilisation contre la guerre n'est pas la paix*). Les irrita el moralismo de sus aliados: Breton es excluido de la directiva de la AEAR, a finales de 1933, por haber sostenido Ferdinand Alquié, quien en el número 5 de *Surréalisme ASDLR* (p. 43) escribe a André Breton: "Encuentro su libro [*Les Vases communicants*] muy dulce hacia Rusia, muy sutil en la interpretación de las diferencias que separan nuestros deseos de sus realizaciones [. . .] Mi indignación estalló cuando la representación del *Camino de la vida*", filme soviético que hacía una apología del trabajo y estigmatizaba a las mujeres llamadas "de pequeña virtud". Por otra parte, en el otoño de 1933 se crea *Commune*, la revista de la Asociación cuyo comité directivo incluye a Barbusse, Gide, Gorki, Romain Rolland, Vaillant-Couturier, y el comité de redacción a Aragon, Paul Nizan, Pierre Unik (este último ha abandonado las filas surrealistas). La función de Aragon será mayor a partir del otoño de 1935.

Mientras tanto, ante el ascenso del fascismo, a comienzos de 1935, Francia ha firmado, con la pluma de Laval, un pacto de asistencia con la URSS en caso de guerra. El antipatriotismo y el antimilitarismo radicales de los surrealistas, junto con la deuda espiritual que han contraído con la Alemania de Novalis y de Hegel, les llevan a protestar contra

toda política de encerramiento y aislamiento de Alemania, de la cual no les parece que la Alemania de Hitler sea la negación absoluta. Esto es lo que declara Breton en su discurso ante el Congreso Internacional de Escritores por la Defensa de la Cultura, organizado por el PC en junio de 1935[57] —discurso leído por Eluard en muy malas condiciones a consecuencia de una violenta diferencia que había opuesto a Breton y a Ilya Ehrenbourg pocos días antes. Se consuma la ruptura con el PC, pues la URSS de Stalin sí parece ser ya la negación absoluta de la de Lenin y Trotsky. La expulsión de este último del territorio francés, en abril de 1934, había provocado de parte de aquéllos el escrito *La Planète sans visa.* Publican *Du temps que les surrèalistes avaient raison* (agosto de 1935), texto en el cual denuncian el moralismo y la apología del arte de propaganda que azotan a la URSS, así como el "culto idólatra" de Stalin (texto firmado por Breton, Dalí, Eluard, Max Ernst, Magritte, Nougé, Méret Oppenheim, Parisot, Péret, Man Ray, André Souris, Yves Tanguy, etc.). Participan en los mítines en que se denuncia la mecánica de los "procesos de Moscú" (1936-1937).

La lucha más urgente, en 1935, se vuelve la que se eleva contra el fascismo. Cierto, desde febrero de 1934 y los motines fascistas, Breton había lanzado un llamado a la lucha, y tratado, en seguida, de hacer ver a Léon Blum la solidaridad de los intelec-

[57] André Breton, "Discours...", retomado en la plaqueta *Position politique du surréalisme,* 1935, accesible en *Manifestes...,* pp. 245-246.

tuales con él (*Entretiens*, p. 174). Salvador Dalí lanza, por su parte, sus primeras proclamas prohitlerianas. El pacto franco-soviético no responde a las esperanzas de los surrealistas que se acercan a Georges Bataille: este último desea lanzar un movimiento revolucionario de una "violencia imperativa", capaz de constituir un gobierno del pueblo mediante "una intratable dictadura del pueblo armado" (la llamada de *Contre-Attaque*, octubre de 1935, firmada por Breton, Bataille y sus amigos, así como por los amigos de Boris Souvarin, miembros del "Círculo Comunista Democrático"). Se preparan unos *Cahiers de Contre-Attaque*, de los que sólo saldrá a luz el primero, íntegramente redactado, por cierto, por Bataille (mayo de 1936). La ambigüedad del proyecto ante todo antidemocrático, hostil al programa del Frente Popular, no pasa inadvertida para los surrealistas, que desautorizan esta publicación.

La guerra de España no hace sino cristalizar las inquietudes (Benjamin Péret participa en ellas), pero el juego es complejo y "ya se sabe lo que la intervención stalinista pudo hacer con todas esas ilusiones, con todas esas esperanzas" (*Entretiens* p. 178).

En 1944, al echar una ojeada retrospectiva sobre este periodo, y al pensar en el fracaso de las democracias, Breton considera como causa principal el olvido del sentido mismo de la palabra libertad, tal como la Revolución francesa había podido darle todo su brillo:

> La libertad, no sólo como ideal sino como recreadora constante de la energía, tal como ha existido entre

ciertos hombres y puede ser dada como modelo a todos los hombres, debe excluir toda idea de equilibrio confortable y concebirse como un *eretismo* continuo.[58]

En este sentido, la misión de Breton a México, en 1938, está muy orientada por la esperanza de encontrarse con Trotsky. El manifiesto *Pour un art révolutionnaire indépendant* (reimpreso en *La Clé des champs*) responde a las esperanzas ideológicas del surrealismo, de encontrar entre las teorías revolucionarias aquella cuya filosofía admitirá los modos de pensamiento surrealistas. La revolución es "el eje invisible" de la obra literaria, según Trotsky. Si la revolución, además, debe ser permanente, la literatura y el arte tienen que hacer un llamado a un dinamismo interno análogo. Dinamismo multiplicado.

Con este espíritu se crea en 1938 una Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIARI), con su revista *Clé*, cuyos dos números, que preceden en algunos meses a la declaración de guerra alertan, uno sobre los peligros del chauvinismo, y el otro sobre el peligro fascista. (Sin embargo, sobre este último peligro, el escrito *Ni de votre guerre ni de votre paix!*, después de los acuerdos de Munich, no era muy lúcido: obnubilado por el deseo de denunciar la debilidad de las democracias, negaba a la guerra futura la posibilidad de ser "la guerra de la justicia, la guerra de la libertad".)

[58] André Breton, *Arcane 17*, p. 117. *Véanse* todas las páginas de la 113 a la 118.

En todo caso, si la embajada de Breton ante Trotsky triunfó plenamente, pasando por encima de las reticencias de los trotskistas franceses (mientras que el aparato del Partido había eludido la embajada de Aragon a la URSS en 1930, la cual había intentado establecer un pacto parecido, pasando por encima de las reticencias del PCF), no se debió a las mejores cualidades diplomáticas de Breton, sino a una convergencia cierta entre las ideas surrealistas y trotskistas.

Esta intensa actividad política redujo un poco las publicaciones colectivas y tendió a sustituir la vida "de grupo", con sus rituales (las reuniones en los cafés) y sus producciones comunes. La revista *Le Surréalisme ASDLR* sólo tiene seis números, que aparecen en cuatro entregas: número 1, julio de 1930, después número 2, octubre de 1930. En seguida (diciembre de 1931), aparecen los números 3 y 4, después (mayo de 1933) los números 5 y 6, que aparecen simultáneamente. Cierto, son entregas extremadamente ricas, pero lo lento del ritmo revela la menor necesidad de los libros de Breton de expresarse como grupo constituido. Ello se debe también al hecho de que en adelante son reconocidos, aun si la crítica se muestra voluntariamente silenciosa sobre ciertas publicaciones o exposiciones. Los surrealistas colaboran cada vez más activamente en la lujosa revista *Minotaure*, fundada por E. Tériade (los números 1 y 2 salen en junio de 1933). Gozan en ella de una total libertad de expresión artística, y eso es todo lo que necesitan, pues los folletos y

los escritos sirven de medios de expresión política (Breton, Péret, Pierre Mabille, Dalí, Gisèle Prassinos —muy joven—, Eluard... publican allí textos de primera importancia).

Las publicaciones individuales siguen siendo mayores: aun si ciertas plaquetas toman fragmentos de obras anteriores, como *Nuits partagées* de 1935 retoma un pasaje de *La Vie immédiate,* Eluard prosigue con una obra poética particularmente importante (*Dors,* 1931; *La Vie immédiate,* 1932; *Comme deux gouttes d'eau,* 1933; *La Rose publique,* 1934; *Facile,* 1935; *Le Front couvert, La Barre d'appui, Les Yeux fertiles,* 1936), textos a los que se añaden notas sobre la poesía y su teoría. Tristan Tzara publicó en 1930 *L'Arbre des voyageurs,* algunas de cuyas secciones tienen un lirismo muy surrealista, y *L'Homme approximatif* (1931) se reencuentra formalmente con el grupo bretoniano, así como *Où boivent les loups* (1932), *L'Antitête* (1933) y el muy bello texto en prosa *Grains et issues* (1935). Las colecciones ulteriores siguen siendo de factura surrealista (*Midis gagnés,* 1939, etc.), aun si Tzara vuelve a romper con Breton para acercarse al PC. En cuanto a René Crevel, publica sus textos más violentos y más políticos (*Le Clavecin de Diderot,* 1932 y *Les Pieds dans le plat,* 1933), antes de suicidarse en 1935. René Char, en este periodo de 1930-1934 en que continúa cerca del grupo, publica algunos de sus poemas más importantes: *Artine, Hommage à D.-A.-F. de Sade, L'action de la justice est éteinte, Le Marteau sans maître.* Breton, por su parte, agrupa sus poemas en la colección *Le*

Revolver à cheveux blancs, 1932, y retoma como prefacio la reflexión central "Il y aura une fois" aparecida en *Le Surréalisme ASDLR*, núm. 1; constituye poco a poco la colección *L'Amour fou* en la que toma la teoría del azar objetivo, y prepara la *Anthologie de l'humour noir*, editada en 1940 (su difusión fue impedida por orden de la censura). Uno de los más asombrosos "reclutas" del surrealismo, durante los treinta, es un médico de vasta cultura, Pierre Mabille, más amigo de Breton que miembro del grupo, cuya obra extraña, síntesis casi finalista de los saberes biológicos y psicológicos, se publica en algunos años (1936: *La Construction de l'homme*; 1938: *Egrégores ou la Vie des civilisations*; 1938: *La Conscience lumineuse*, a lo que debe añadirse un ensayo de psicología violentamente antirreligioso, *Thérèse de Lisieux*, 1937). Sin embargo, su libro más bello es una antología de maravillosos textos conocidos como "medio de emancipación humana", y que dedica a su esposa Jeanne Mégnen, ordenadora amada y amante de esta búsqueda: *Le Miroir du merveilleux* (1940).

Sin embargo, del lado del arte el surrealismo conoce entonces un florecimiento excepcional; y en esta época, asimismo, es cuando la internacionalización del movimiento, que se había logrado por un movimiento convergente de los artistas hacia París, sin cambiar de sentido, va acompañada por una difusión surrealista o surrealizante en el extranjero.

La crisis de 1929-1930 se traduce en el plano pictórico en una mayor desconfianza en las técnicas

convencionales.[59] La fabricación de "objetos surrealistas" experimenta la mayor renovación. Giacometti inventa los "objetos de funcionamiento simbólico"; Méret Oppenheim y Dalí fabrican objetos o poemas-objetos, y Breton mismo realiza algunos. He allí una actividad que alimenta la reflexión propia de Breton sobre el "azar objetivo", tema al que más adelante volveremos. En efecto, todo el carácter fascinante de esos encuentros de objetos o de su fabricación, se debe a la idea de que son "precipitados por nuestro deseo" (Breton). Estas tendencias son muy apropiadas para seducir al pintor rumano Victor Brauner que, hasta 1932, cambia su estilo, antes cubista, para aproximarse a los surrealistas. Max Ernst no es el último en fabricar "objetos", que muy pronto introdujeron en el cuadro una tercera dimensión materializada que habitualmente no le añadía (*Deux enfants sont menacés par un rossignol*, 1924), pero permanece fiel a sus *collages*, presentados bajo forma de "novelas" (*Une semaine de bonté*, 1934). Por último, el fascismo hará acudir a París, en 1934, a Hans Bellmer y su "muñeca" por una seducción impregnada de horror.

Paralelamente, contribuyen con el surrealismo de la corriente reforzada del "automatismo absoluto" (Breton) los pintores Oscar Domínguez, a partir de 1934 (es de nacionalidad española, nacido en las Canarias), Wolfgang Paalen, a partir de 1935 (de nacionalidad austriaca) y Roberto Matta Echaurren, llamado Matta, de origen chileno, que pinta sus pri-

[59] Según el análisis de José Pierre, *Le Surréalisme*, Lausanne, Ed. Rencontre, 1967, p. 57.

meros cuadros en 1938. La gran Exposición Internacional del Surrealismo en París, en enero de 1938, es testimonio, con sus setenta expositores, del brillo incomparable de estas diversas tendencias pictóricas.

La pintura, más fácilmente que los textos surrealistas, ha permitido la difusión del surrealismo fuera de las fronteras. Cierto, en Bélgica, el movimiento surrealista tiene ya un pasado literario y pictórico. Camille Goemans y Paul Nougé, teóricos del grupo, han fundado "Correspondance", que pronto entra en relación con el grupo parisiense de Breton (1925). El pintor Magritte y el poeta E. L. T. Mesens constituyen otro grupo, que se reúne al primero con *Distances* (1928). Durante los treinta, el músico André Souris, el poeta Louis Scutenaire y su mujer Irène Hamoir, Paul Colinet y Marcel Mariën se unen a ellos. Otro grupo se constituye en el Hainaut, alrededor de Achille Chavée, con el nombre de "Rupture". También en Yugoslavia, el hecho de que toda una generación de intelectuales haya sido nutrida por la lengua y la cultura francesas desde 1915 facilita una difusión e intercambios muy ricos (cuatro mil becarios servios, entre ellos Dusan Matic, fueron recibidos en Francia en 1915, gracias a la actividad de André Honnorat). La riqueza de los contactos también se debe a la personalidad de Marco Ristic. Con Checoslovaquia el vínculo es más complejo; evoluciona toda una escuela, "Devetsil", de inspiración bastante fantástica, fundada en 1920, bajo la influencia de Karel Teige, poeta y teórico, de los pintores Jindrich Styrsky y de su mujer Toyen (Marie Germinova, llamada Toyen), que en 1933 fun-

dan el grupo surrealista checo. En marzo y abril de 1935, Breton pronuncia en Praga unas conferencias por invitación de ese grupo, y en mayo de ese mismo año da una conferencia en las Canarias, donde se celebra una exposición internacional del surrealismo. Dinamarca, a partir de 1934, Holanda en menor medida, Suiza (ya con Giacometti y Méret Oppenheim, después con Kurt Seligmann), Inglaterra después de 1936 (una exposición franco-inglesa, patrocinada por el coleccionista y pintor Roland Penrose, introduce el movimiento; Penrose será secundado por el belga E. L. T. Mesens, y, después de 1940, por el francés Jacques B. Brunius), fundan grupos "surrealistas" o manifiestan una actividad comparable con la de los franceses. Poetas japoneses han traducido muy pronto algunos textos surrealistas (Takiguchi tradujo *Le Surréalisme et la peinture*, en 1930), y varios pintores se remiten a ellos. Los canadienses Alfred Pellan y Paul-Emile Borduas se quedan en París durante los treinta. Gyula Illyès, Tibor Déry y tantos otros también hacen el viaje a París.

Este florecimiento del surrealismo fuera de Francia se manifiesta por las cuatro publicaciones en general bilingües (francés y otra lengua) que datan de 1935 y 1936, y que aparecen bajo el título común de *Bulletin international du Surréalisme*, en Praga en abril de 1935; en Santa Cruz Tenerife, en octubre de 1935 (núm. 2); en Bruselas, en agosto de 1935 (núm. 3); en Londres, por último, en septiembre de 1936 (núm. 4). El año de 1935, observa Etienne-Alain Hubert (*Bulletin* de nuestro grupo en

el CNRS, núm. 8, abril de 1938), también presencia la aparición del número 5-6 del volumen 10 de los *Cahiers d'art*, en los que Péret, en un artículo intitulado "Le Surréalisme international", deja un gran espacio a textos colectivos e individuales provenientes del extranjero. Tres de estos *Bulletins* salen con motivo de una exposición internacional de pintura surrealista que se celebra en el país de que se trata. Por sus diferencias, precisamente, son testimonio de un diversificado florecimiento del surrealismo. Cada uno de ellos, con su acento particular, en relación con su momento y su lugar. En este año de ruptura definitiva del grupo de Breton con el marxismo (el núm. 3 de Bruselas no trata más que de ello), todos, en cambio, están llenos de referencias ideológicas a Marx, a Lenin, a Trotsky, mientras que, sigue observando E. A. Hubert, al hojear *Commune* o leer los discursos pronunciados en el Congreso de junio de 1935, los comunistas tienden a desertar de ese campo del léxico: para ellos, ha sonado la hora de la agrupación.

Durante la guerra

Sólo es posible sobrevolar esta época de dispersión y de inmensas dificultades.

La mayoría de los surrealistas deben exilarse de Francia so pena de arriesgar su libertad. Sin embargo, los pintores Jacques Hérold, Victor Brauner, Oscar Domínguez, se quedarán durante toda la guerra; el médico Adolphe Acker, uno de los más silencio-

sos pero no de los menos lúcidos, ejercerá su oficio en París sin interrumpirlo. Se sabe, por lo demás, que Eluard se alejó del grupo a partir de 1936 y que rompió con Breton en 1938 (publica en los órganos de prensa del PC). Se queda en Francia y colabora con Aragon y con Pierre Seghers en publicaciones poéticas clandestinas, como *Poésie et vérité 1942*.

Por su parte, René Char no publicará una línea durante toda esta época, pero participará activamente en los movimientos de lucha armada de la Resistencia. Robert Desnos, Michel Leiris, Raymond Queneau, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Tzara, Unik. . ., después de la desmovilización y durante la Ocupación, se quedan en Francia y a veces publican, por ejemplo, *Domaine français*, antología de escritores muy diversos (Ginebra, Ed. des Trois Collines, 1943), y *L'Honneur des poètes I*, después *II* (Ed. Europe, 1944).

Para citar nombres infinitamente más modestos, una muy joven generación de poetas, aficionados al jazz y a la pintura, intenta desde los años 1938-1939, y con el espíritu de Dadá, atraer la atención de los surrealistas mediante una *Carta abierta* a Breton, en que la provocación agresiva va mezclada con seducción.

No habría lugar para hablar de esto si entre ellos no hubiesen estado Jean-François Chabrun, Noël Arnaud, Boris Ryback, Gérard de Sède, y durante cierto tiempo Christian Dotremont, y si no hubiesen mantenido —por medio de una actividad que en todos sentidos los pone en relación con el mun-

do de las letras y de la Resistencia—[60] cierto espíritu surrealista que va afinándose con los años.[61] Como resistentes, algunos (entre ellos Jacques Bureau) tuvieron una conducta heroica. Este grupo es conocido con el nombre de una de sus "éditions clandestines": La Main à plume. Se componen dos cartas a Breton: algunas líneas mediocres, en 1938 (Michael Fauré, *op. cit.*, p. 15), y la emocionante "bouteille a la mer", redactada en común en agosto de 1943 (*ibid.*, pp. 263 ss.). En agosto de 1943, una vez más, el grupo publica una plaqueta colectiva *Le Surréalisme encore et toujours!*, de la misma vena que la segunda carta a Breton. El año de 1944 hará volar en pedazos la red de amigos que J. F. Chabrun parece querer constituir como grupo rígido y dirigir como teórico desde la altura (totalmente bretoniano, dicen sus ex amigos) y como comunista —mientras que la mayoría sigue siendo trotskista.

La mayoría de quienes hasta aquí he mencionado escogen el exilio: Paalen partió rumbo a México donde se le unen, no sin trabajos, Péret y su mujer Remedios, y después, tras otras tribulaciones, la última compañera de Max Ernst antes de la guerra, la pintora Leonora Carrington. Después del invierno

[60] Lucien Scheler, "La Grande espérance des poètes, 1940-1945", *Temps actuels*, 1982. Las cartas publicadas restituyen la figura atractiva de Louis Parrot. *Véase también* Louis Parrot, *L'Intelligence en guerre. Panorama de la pensée française dans la clandestinité*, Ed. La Jeune Parque, 1945.

[61] El abundante expediente constituido y publicado por Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, La Table ronde, 1982, es (¿involuntariamente?) implacable, pero los textos citados muestran bien este afinamiento.

(1940) pasaron a Marsella donde se reúnen Bellmer, Brauner, Breton, Char, Domínguez, Ernst, Hérold, el pintor cubano Wilfredo Lam, André Masson, Benjamin Péret —en la quinta "Air-Bel", donde se practican juegos surrealistas—, Pierre Mabille logra partir rumbo a las Antillas y Breton, Max Ernst, Duchamp, Masson rumbo a los Estados Unidos de Norteamérica, donde ya se encuentran Yves Tanguy y Matta, así como Nicolas Calas.

Los surrealistas en el exilio en Nueva York y en la América Latina, con dificultades diversas, intercambian correspondencia y se agrupan en torno a publicaciones colectivas. *VVV* (triple V) es fundado en Nueva York por Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst y David Hare, en junio de 1942; la revista tendrá cuatro números, hacia 1944, y los textos a menudo están en francés. Breton publica allí *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942) y bellos poemas, y Leonora Carrington publica cuentos. En México, Paalen funda la revista *Dyn,* que quiere ser disidente, pero sigue siendo de espíritu surrealista (1942-1944). En Chile, Braulio Arenas y sus amigos continúan publicando *Mandragora* y crean la revista *Leitmotiv*, que ofrece una traducción de los *Prolégomènes*... desde 1942, y textos de Benjamin Péret y Aimé Césaire. En Fort-de-France (Martinica) Aimé Césaire publica *Tropiques* (1941-1943) y una escala permite a Breton, camino a los Estados Unidos de Norteamérica, encontrar al poeta animador de la revista. Se trata de un momento esencial para ambos. Se celebran exposiciones surrealistas internacionales en México

(1940), Nueva York (1942). Es imposible aquí hacer el balance de tales intercambios, pero constantemente la joven pintura norteamericana se nutre del contacto con los "antiguos" (desde 1940, esto ocurrirá en el estudio del pintor y grabador Stanley William Hayter), con las múltiples fuentes de inspiración, por muy reorientadas y desfasadas que sean, y, además, los textos surrealistas empiezan a ser traducidos, mientras que antes el movimiento sólo era conocido allá por sus pinturas. En la América Latina la progresión y los intercambios literarios han sido a la vez más fáciles y más difusos. En Buenos Aires, Roger Caillois publica *Les Lettres françaises*, pero esta publicación, más dedicada a Francia que reflejando una voluntad y talentos locales, hace pensar en *Fontaine*, que por entonces edita Max-Pol Fouchet en Argel.

Pleine marge, 1943, *Arcane 17*, a finales de 1944, tras la conferencia *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, organizada por invitación de Henri Peyre en Yale, constituyen las actividades individuales públicas más notables de Breton. La reflexión surrealista prosigue por sí misma, volviendo especialmente sobre los dos grandes "descubrimientos" de los treinta: el azar objetivo y el humor negro. Sobre estos conceptos habría que hacer ahora el balance.

El azar objetivo

Después de 1930 surge en los textos surrealistas, y muy particularmente bajo la pluma de Breton, el

término de "azar objetivo", mientras que en el plano del arte la actividad paranoico-crítica, propuesta por Salvador Dalí, le ofrece un interlocutor completamente "limítrofe" (Breton en 1935). Así, la *práctica* del azar objetivo que viene de los veinte va seguida de su teorización.

Esta "luz de la anomalía", de la que habla Breton volviéndose sobre lo que considera como una adquisición,[62] sin embargo, no es posible definirla esencialmente sobre el plano del arte (pictórico o literario) puesto que pone en juego el mundo real y el tiempo vivido por el experimentador. El azar es clásicamente definido como "causa accidental de efectos excepcionales o accesorios que revisten la apariencia de la finalidad" (Aristóteles), como "acontecimiento producido por la combinación o el encuentro de fenómenos que pertenecen a seres independientes en el orden de la causalidad" (Antoine Cournot). Una definición de Henri Poincaré se aproxima a la de Cournot, al presentar el azar como un "acontecimiento rigurosamente determinado, pero tal, que una diferencia extremadamente pequeña en sus causas habría producido una diferencia considerable en los hechos". Todas estas definiciones son presentadas por Breton en *Minotaure*. Añade la suya, "para intentar audazmente interpretar y conciliar sobre ese punto a Engels y a Freud": *El azar sería la forma de manifestación de la necesidad exterior que se abre paso en el inconsciente humano*. Dicho

[62] Añadido de 1937 a la búsqueda sobre el encuentro aparecido en *Minotaure*, diciembre de 1933, reproducida en *L'Amour fou*, reimpr. Gallimard, 1980, p. 37.

de otra manera, ante la coincidencia (excepcional) de la necesidad natural y de la "necesidad humana" —del deseo humano y a veces del temor del hombre—, el azar puede ser llamado *objetivo* puesto que entonces las cosas ocurren como si la subjetividad (deseante) de la persona en cuestión se proyectara en un *objeto*.

No carece de interés observar el alejamiento de Aragon en el momento en que se perfecciona en Breton esta formulación más teórica. Entre las "petrificantes coincidencias" que se atestiguaban en el relato de *Nadja* y la noción de "azar objetivo" cernida entre 1931 y 1937 por Breton, la diferencia es precisamente de teorización. Al lado del deslumbramiento de Breton, se encuentran desde los años diez los ensueños matemáticos inspirados a Marcel Duchamp por las geometrías no euclidianas, como esta aprensión del "azar en conserva" que proponía en 1903 la obra *Trois Stoppages-étalon* (tres hilos derechos y horizontales de un metro de longitud que caen de un metro de altura sobre un plano horizontal). Hay aquí una especie de goce de lo arbitrario y del azar, que hace pensar a Aragon: "En esos tiempos magníficos y sórdidos, prefiriendo casi siempre sus preocupaciones a las preocupaciones de mi corazón, yo vivía al azar, a la búsqueda del azar, que sólo entre las divinidades había sabido guardar su prestigio. Nadie le había hecho su proceso, y algunos le restituían un gran encanto absurdo, confiándole hasta el cuidado de sus decisiones ínfimas. Por tanto, yo me abandoné."[63] Las interrogaciones son

[63] Aragon, "Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chau-

muy divergentes por lo que en Aragon encuentran su lugar tanto en "la vida" (que de ello es testimonio el relato), como en la invención del texto (tal es el juego azaroso del *incipit* y del *collage*, en las novelas del *Libertinage*); mientras que en Breton todo se juega en el cruce de la vida y del escrito, retomando el uno la invención del otro.

En Breton y en quienes le siguen en el surrealismo, percibir el objeto (o el *ser* encontrado) en su relación con el deseo propio del observador-actor, es percibir una separación entre lo previsto y lo dado, pero esa separación es recibida entonces como un *excedente*, gracias al cual adquiere eficacia lo maravilloso, "todo sentimiento de duración suprimido en el medio del *azar*".[64] El objeto o el ser encontrado objetiva mi deseo, pero a una "solución, cierto, rigurosamente adaptada y sin embargo muy superior a la necesidad". Ese objeto me produce "vergüenza del aspecto elemental de mis previsiones".[65] Hay aquí una desviación del sistema causal tal como funciona en el discurso racional cuando este último encuentra sus modelos en las ciencias matemáticas. Más cercano a la concepción de la causa, tal como es definida en las ciencias físico-biológicas —en las que a veces tiene algo que ver con el *efecto*—, el sistema causal colocado en el "azar objetivo" otorga una parte esencial al inconsciente y a su toma de

mont", segunda parte del *Paysan de Paris* publicado en revista en 1925.

[64] André Breton, "Equation de l'objet trouvé", en *Documents 34*, reproducida en *L'Amour fou*, texto 3.

[65] André Breton, "La beauté sera convulsive", en *Minotaure*, núm. 5, 1934, reproducida en *L'Amour fou*, texto 1.

posesión de lo imaginario. De allí, sin duda, en otro plano, la ambivalencia del deseo evocado: lo que a veces sucede es lo trágico, objeto de mi *temor*. Pero la reflexión de Breton sobre este sistema de pensamiento sigue, sin embargo, fascinada, y él persiste en "preconizar, cada vez más electivamente, el comportamiento *lírico*" capaz de hacer surgir los signos, como si hubiera que correr el riesgo de lo trágico si se quiere asumir su deseo. Sea como fuere, este tomar en cuenta el inconsciente aleja marcadamente al surrealismo de la referencia freudiana. En Freud, la escucha del deseo, a través de las barreras neuróticas, no es invocado como el medio privilegiado de curación, la cual debe ser consecuencia natural de una reorganización del *yo*. Mientras que Breton, y con él todo el grupo surrealista de los años treinta, cree en la virtud de la escucha y del contagio de tales aventuras.

El "azar objetivo" sólo nos es accesible por su transcripción escrita u oral, relatos o leyendas: Apollinaire se reconocía, en perfil recortado de "hombre-blanco",* en el trasfondo de una tela de Chirico, fechada en 1914. Con su herida en la sien, quisieron ver allí la realización de ese signo. En 1931, Victor Brauner pinta un *Autoportrait à l'œil énucléé*: en 1938, durante una riña en casa del pintor Oscar Domínguez, al interponerse, él recibió en el ojo un botellazo que se lo arrancó.[66] En 1934, Breton se

* En el sentido de objetivo sobre el que se dispara. [T.]

[66] Pierre Mabille, "L'Oeil du peintre", en *Minotaure*, núms. 12-13, 1939.

pasea con Alberto Giacometti por el "mercado de las pulgas", y adquiere, movido por un impulso "electivo", una cuchara "cuyo mango, cuando reposaba sobre la parte convexa, se elevaba desde la altura de un pequeño zapato, formando cuerpo con ella". Recuerda después que, varios meses antes, había tratado de persuadir a Giacometti para que fabricara un "cenicero Cenicienta", cuya idea provenía de un fragmento de frase de despertar. El acontecimiento, cada vez, realiza de manera *excedentaria* —trágica o maravillosa— lo que un signo (pictórico o de lenguaje) había indicado con anterioridad.

El conjunto signo/acontecimiento que se llama azar objetivo se descompone, pues, en un signo sin significación, cronológicamente anterior, seguido de un acontecimiento llamado "azaroso" que mantiene una relación privilegiada con el signo anterior. El acontecimiento "da sentido" al signo, responde a ciertas características evocadas por las palabras o las señales pictóricas, en su significado tanto como en su significante. Ese sistema, en su conjunto, puede ser llamado, como lo he propuesto en otra parte,[67] una "separación acontecimiental".

El acontecimiento (segundo) está inscrito históricamente por el relato surrealista con un afán de precisión extrema, de "estricta autenticidad". Reléase el texto de Mabille. Recuérdese la minucia con la cual están situados los "hechos-resbalados" presentados en el prólogo de *Nadja*, datables por los lectores de la época y por nosotros por poco atentos

[67] Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman*, L'Age d'homme, 1983.

que seamos a las otras publicaciones surrealistas, en particular a las revistas. Recuérdese la precisión cronológica con la cual se evocan los primeros encuentros entre Breton y Nadja. Breton siempre subraya cómo ese acontecimiento es controlable por la historia objetiva; al mismo tiempo, el acontecimiento va acompañado de una carga emotiva para quien lo vive, pero esta carga es mencionada por el relato como una verificación, con una precisión autentificadora que rechaza el lirismo. "Sólo [. . .] la referencia precisa, absolutamente concienzuda, al estado emocional del sujeto en el momento en que se producen tales hechos, puede aportar una base real de apreciación [. . .]. La hora en que se pudo inscribir una interrogación tan punzante es demasiado bella para que se permita añadir nada, sustraer nada."[68] Cada sistema de "azar objetivo", cada "separación acontecimiental" es presentada desde entonces como funcional, y definido cualitativamente. Para empezar, la reflexión de Breton es de orden práctico: "se trata de hechos que, así fuesen del orden de la verificación, presentan cada vez todas las apariencias de una señal, sin que se pueda decir con precisión de qué señal".[69] El signo, primer momento del conjunto del sistema, no tiene nada que remita a una ontología de las cosas, aunque ciertas formulaciones de Breton sean ambiguas ("puede ser que la vida pida ser descifrada como un criptograma", *Nadja*).

[68] André Breton, "La Nuit du Tournesol", en *Minotaure*, núm. 7, junio de 1935, reproducida en *L'Amour fou*, texto 4.

[69] André Breton, *Nadja*, 1928, texto revisado, 1964, página 20.

Es una señal, es decir, una orden para actuar, apostar contra el tiempo para descifrar la significación de ese signo. Por ejemplo, Eluard confunde a Breton, al que no conoce, con uno de sus amigos al que durante la guerra civil había dado por muerto. Poco tiempo después, ese signo de una polaridad amistosa "cobra sentido" en un encuentro hecho posible por Jean Paulhan. Como si, a la inversa de lo que ocurre en Descartes, un poder infinito (cierto, limitado en el tiempo) se opusiera a un querer pasablemente aniquilado. Más adelante, en *L'Amour fou*, Breton constituye toda una ética surrealista a partir de la imagen de una pantalla sobre la cual se proyectan los deseos del hombre: "La fortuna, la suerte del sabio, del artista cuando se *encuentra* no puede ser concebida más que como caso particular de la suerte del hombre, y no se distingue de él en su esencia. El hombre sabrá dirigirse el día en que, como el pintor, acepte reproducir sin cambiar nada lo que una pantalla apropiada pueda entregarle, antes de sus actos. Esta pantalla existe."[70] Y esta ética se generaliza a todo el grupo. Por ejemplo, Max Ernst cita todo este fragmento en *Au-delà de la peinture* (1936).[71] Por tanto, habrá que estar atentos a los indicios proyectados sobre la pantalla fantasmal de la realidad y seguir las directivas que allí se puedan leer.

Por otra parte, cada "separación acontecimiental"

[70] André Breton, "Le Château étoile", en *Minotaure*, núm. 8, 1936, reproducido en *L'Amour fou*, texto 5, p. 126.

[71] Max Ernst, "Au-delà de la peinture", reproducido en *Ecritures*, 1970.

queda definida cualitativamente, en el sentido de que los nexos tejidos entre el signo y la marca del acontecimiento ulterior no tienen una causalidad lineal: las relaciones causales se vuelven "retorcidas" (*Les Vases communicants*, segunda parte), una zona de turbulencia emotiva se produce, en la que los fenómenos parecen obedecer a mecanismos de "condensación, desplazamiento, sustitución, retoques" (*ibid.*). Así, la cuchara-zapato de *L'Amour fou* realiza, mediante un mecanismo metonímico (desplazamiento), el juego de palabras "cenicero Cenicienta". Así, el principio de la palabra "esperanza" (en ruso) parece haber sido aportado, en un efecto metafórico, por el nombre mismo de "Nadja" desde que Breton conoció a Suzanne, que es a sus ojos la esperanza hecha mujer. Desde luego, hay razón para oponer a Breton que se trata de reconstrucciones secundarias y lingüísticas a partir de un campo indefinido de posibilidades. Queda en pie el hecho de que los mecanismos evocados se resienten como específicos, puesto que de un lado tocan el lenguaje y del otro el curso histórico de las cosas, y que el primero parece haber inducido al segundo. Se podrían formular las cosas de otra manera. El azar es para Breton la razón de la serie (en el sentido matemático) de sus efectos. La serie de los efectos es así, en *Nadja*, la serie de encuentros perturbadores entre Breton y la joven, y la razón de esta serie es el nombre de "Nadja": comienzo y sólo comienzo de la palabra esperanza. Si pensamos, por fin, que la historia de hoy define al acontecimiento como "la razón de sus efectos" (Blandine Barret-Kriegel), nos

asombrará menos la reflexión surrealista sobre el acontecimiento. No es tan irracional como algunos han querido presentarla.

El problema, planteado de otra manera, es el de la relación entre el pensamiento, la palabra o los gestos de la comunicación, y el escrito, en el sentido general de grafo, de trazo, de grama. Una concepción idealista de esta relación da al antemano de la palabra y a los gestos una prioridad lógica y cronológica. A la inversa, el pensamiento contemporáneo atribuye a la escritura —en el sentido lato que yo decía— una anterioridad lógica en relación con la palabra misma, en la medida en que la comunicación no se puede concebir sin un trazo, sin una forma cualquiera de inscripción sobre la cual se apoye la memoria. Sin memoria, la comunicación no tiene sentido.

Las cosas ocurren igualmente en Breton, como si la comunicación (palabra o gestos, en particular en el encuentro) fuese llevada por lo escrito, considerada no en el surgimiento puntual de una inspiración sino en su duración misma. El signo —límite primero de la "separación acontecimiental"— debe considerarse en su trazo escrito. Así, cuando Breton afirma (*Segundo manifiesto*) que "la idea de amor tiende a crear un ser", es, ante todo, la escritura en su nostalgia la que hay que entender. Mientras que Breton escribe *Nadja*, y sus dos primeras partes (verano de 1927), deja de lado en ese relato todo lo que le ha ocurrido en la época misma en que encontró a Nadja, y que no es nada desdeñable (pre-

paración del núm. 8 de *La Révolution surréaliste,* diciembre de 1926, que contiene dos poemas de Breton y *Légitime défense*). Esta separación de todo un dominio de preocupaciones, sobre todo políticas, enfoca la nostalgia del encuentro amoroso que sigue siendo la suya, después de la desaparición de Nadja. Una especie de "zona acontecimiental" queda constituida por el esquema temporal que conduce de la escritura del relato central al encuentro con x (Suzanne, otoño de 1927), encuentro que después será evocado en el lirismo y publicado como tercera parte del libro.

Se pueden proponer otros ejemplos de ello en la escritura de *L'Amour fou* (si recordamos que "La beauté sera convulsive" se acaba de imprimir el 12 de mayo de 1934 en *Minotaure,* núm. 5, y que el encuentro con Jacqueline ocurre el 29 de mayo) o en la del *Paysan de Paris,* puesto que entre los dos grandes movimientos principales "Le Passage de l'Opéra" y "Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont", escritos y publicados respectivamente en la primavera de 1924 y en la primavera de 1925, Aragon encontró a "La Dame des Buttes-Chaumont" que responde a su espera de "una mujer tan verdaderamente dispuesta a todo que al fin valga la pena trastornar el universo".[72] El escrito o el signo (por ejemplo pictórico) dispone en el surrealismo de una prioridad lógica sobre la palabra o los gestos (a diferencia de lo que sucede en dadá); como si, además de ello, liberara, como ellos, cierta energía de relación.

[72] Aragon, *Le Paysan de Paris,* p. 168.

Asimismo, el arte pictórico debe proponerse, según Breton, Max Ernst, y Salvador Dalí, por objetivo aguzar la actividad de interpretación de las formas, sugerida a sus discípulos en su *Tratado de la pintura* por Leonardo da Vinci. Lo que Dalí llama actividad "paranoico-crítica", la define como una voluntad activa de "sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad", voluntad activa y crítica que se impone, completándolo, al "automatismo y otros estados pasivos" (*Le Surréalisme ASDLR*, núm. 1, julio de 1930). El mecanismo paranoico es esencialmente proveedor de imágenes con relaciones múltiples, como ante la vieja pared de Leonardo: tal como esta caja africana que muestra la misma revista (núm. 3), y que, contemplada verticalmente, evoca un rostro cubista.

> La paranoia se sirve del mundo exterior para dar valor a la idea obsesiva, con la perturbadora particularidad de hacer valer la realidad de esta idea para los demás. La realidad del mundo exterior sirve como ilustración y prueba, y está al servicio de la realidad de nuestro espíritu.

Max Ernst no retoma enteramente este análisis en *Au-delà de la peinture* (1936), en la cual la técnica del *frottage* se aproxima más al automatismo. Sin embargo, la interrogación de las materias a las que se entrega también se debe, al menos en un segundo tiempo, a la actividad paranoica:

> Contemplando atentamente los dibujos así obtenidos, las partes oscuras y las otras de dulce penumbra, me

> sorprendió la intensificación súbita de mis facultades visionarias y la sucesión alucinante de imágenes contradictorias que se sobreponían unas a otras con la persistencia y la rapidez que son propias de los recuerdos amorosos [. . .]. Insisto en el hecho de que los dibujos así obtenidos pierden cada vez más, por medio de una serie de sugestiones y de transmutaciones que se ofrecen espontáneamente —a la manera de lo que ocurre en las visiones hipnagógicas—, el carácter de la materia interrogada (la madera, por ejemplo) para adoptar el aspecto e imágenes de una composición inesperada, de una naturaleza que probablemente oculta la causa primera de la obsesión o produce un simulacro de esta causa.

Puede verse que Max Ernst guarda silencio sobre el contenido de esas obsesiones inductoras de formas, así como sobre la implicación temporal de esta aventura en que se objetiva el azar. Sólo nos queda el objeto, único término final que cierra una zona de turbulencia creadora. Mientras que Dalí nos muestra el signo de origen, por ejemplo, la caja africana: el espacio de la página de revista nos ofrece el medio de recorrer mentalmente el espacio y el tiempo de la alucinación, es un movimiento inductivo.

Además de esto, el mecanismo tal como lo describe Dalí pretende alcanzar una especie de objetividad, al menos para algunos, mientras que en Max Ernst como en Breton, la descripción del espacio temporal en que se propaga el azar objetivo no parece concernir más que a un individuo. Breton se unirá, sin embargo, a esta concepción de la paranoia como contagiosa y fuente de una comunicación

intersubjetiva de tipo emocional: "No se puede ver *a priori,* lo que impediría a esta primera ilusión dar la vuelta a la tierra. Bastará responder a la visión más insistente y también más penetrante en el sentido de que debe ser capaz de poner en juego el mayor número posible de *restos ópticos* [. . .]. Hay aquí una fuente de comunicación profunda entre los seres que no se trata más que de liberar de todo lo que la enmascara y la sofoca" (*L'Amour fou,* texto 5, pp. 127-128).

No nos explayaremos sobre la actitud psicológica ni sobre las técnicas diversas capaces de hacer surgir tales hechos. El surrealismo, en sus consejos o sus verificaciones, mezcla la incitación provocadora con las sugestiones de prudencia.

Baste decir aquí que, evidentemente, tales aventuras vividas o surgidas en el espacio pictórico no ocurren más que a aquellos cuya atención se inclina a descifrar los nexos que se entretejen entre las formas y las palabras, entre las palabras y otras palabras. Es necesario un "comportamiento lírico", para repetir la frase de Breton: una disponibilidad, una espera, una especie de espíritu de infancia pero también el estado amoroso pasional, o su nostalgia agudizada, y también la exaltación de la amistad fusional, que ofrecen condiciones muy favorables; piénsese en el múltiple encuentro narrado en "L'Esprit nouveau" (*Les Pas perdus*). Disponibilidad y espera, "voluntad de aplicación, de botín, de cosecha [. . .]. No espero nada —precisa Breton (*L'Amour fou,* 3)—, más que de mi sola disponibilidad, de

esta sed de errar *al encuentro* de todo, de la que me aseguro que me mantiene en comunicación misteriosa con los otros seres disponibles, como si hubiésemos sido llamados a reunirnos de pronto". Espíritu de infancia, porque es portador de la mayor fe en lo imaginario (primer *Manifiesto*); con él surge la posibilidad de hablar al potencial del pasado ("arrancar su presa de misterio al pasado") y al futuro improbable: "Il y aura une fois."[73]

En su defecto, se pueden cultivar algunas técnicas: cultura sistemática de los estados segundos, por ejemplo mediante la prosecución durante largos periodos de la escritura automática, que puede hacer surgir esas alucinaciones narradas por André Breton en torno a las palabras de "Maderas-carbones" (*Nadja*). Utilización también de "anzuelos" tomados de la magia, en las "suertes" (virgilianas o no): puerta abierta al transeúnte esperado, hoja deslizada en un libro elegido al azar, tarjetas interrogadas "fuera de las reglas, aunque según un código personal invariable y bastante preciso", en el centro de las cuales se coloca a veces un objeto "muy personalizado, como una carta o fotografía" (*L'Amour fou, 1*). También el vagabundeo es una técnica privilegiada, ya se efectúe en lugares fértiles en hallazgos, como el "mercado de las pulgas", o en barrios particularmente perturbadores para tal subjetividad: "los pasajes" parisienses o los parques para Aragon, la isla de la Cité para Breton, o esas zonas "ultrasensibles" de la tierra: los Trópicos descubiertos por

[73] André Breton, "Il y aura une fois", en *Le Surréalisme ASDLR*, núm. 1, julio de 1930.

Breton en 1935 y después en 1941. Pero también se le puede provocar colectivamente, como lo emprendieron en mayo de 1924 Aragon, Max Morise, Roger Vitrac y Breton, a partir de una ciudad, elegida por suerte sobre el mapa (fue Blois), y avanzando al azar a pie.

Mas, paralelamente, las precauciones que deben tomarse para evitar la alucinación continua y multiplicada siempre son formuladas por Breton: "el delirio de interpretación no comienza apenas cuando el hombre mal preparado cobra miedo en este *bosque de índices*" (*L'Amour fou, 1*). Atestigua *a posteriori* (*Entretiens*) su afán de interrumpir por esta razón las sesiones de sueños hipnóticos.

Más aún, y esto es en lo que finalmente hay que insistir aquí, el surrealismo trata de integrar la investigación importante de esos azares a una concepción materialista del mundo: nunca se supone la trascendencia de los signos suscitados, y las corrientes de pensamiento espiritista han inspirado a Breton, que recordaba sus presupuestos, la fórmula de "tecnología nauseabunda". *Les Vases communicants* propone, en la diversidad de sus movimientos, una síntesis que pretende ser marxista. Sin embargo, allí se enumeran algunos maravillosos momentos de "azar objetivo".

El humor negro

También durante los treinta, Breton y el surrealismo "inventan" el "humor negro", pues si el humor negro no aguardó al surrealismo para existir (aun-

que la apelación sí corresponda a este último), si el surrealismo no aguardó los treinta para impregnarse como de un estado de espíritu, su denominación sí data claramente de esos años de la preguerra que, por medio de los textos de Breton en 1935 ("Situation surréaliste de l'objet"), de 1937 ("Limites non-frontières..."), de 1938 (*Dictionnaire abrégé du surréalisme,* con Paul Eluard), y por último en el prefacio a la *Anthologie de l'humour noir* (1940, publicación diferida por la censura), elaboran el paso de la noción de "humor objetivo" heredada de Hegel a la de "humor negro", específicamente surrealista. Puede decirse en términos generales que la noción, en su sentido surrealista, integra a su definición las implicaciones señaladas por Freud, y que precisamente la traducción de *El chiste y sus relaciones con el inconsciente* data, en Francia, del año 1930.

Entre las conductas productoras del azar objetivo y el humor en el sentido hegeliano y después surrealista del término, la oposición y la complementariedad son patentes a ojos de Breton, y puede observarse que por la misma época se han aclarado esas dos nociones. Por un lado, surge una inmensa esperanza —aun si a veces es lo trágico lo que surge en lugar de lo maravilloso que mi deseo esperaba. Es la certidumbre de que entre las palabras formuladas por una subjetividad, y el "curso de las cosas", de los acontecimientos, de la historia controlable por todos, puede notarse *a veces* una concordancia mágica, cuando el acontecimiento realiza de cierta manera (metafórica o metonímica) el signo previa-

mente emitido. Del otro lado, el humorismo tira en sentido opuesto si su proyecto es obstaculizar la representación que nos hacíamos de los acontecimientos y de su nexo opresivo con el yo —ofreciendo una imagen totalmente subversiva. Del lado del azar objetivo, son las cosas las que parecen moverse; del lado del humor, son las palabras. El humorismo traba la representación del mundo; el azar parece atacar la realidad misma. Por ello, el humor, muestra desde el principio Breton ("Situación surrealista del objeto"), se encuentra impotente ante la fuerza de su hipótesis: "Filtra [se trata de 'la región aún inesperada del azar objetivo'] una luz tan cercana a la revelación que el humor objetivo se rompe, hasta nueva orden, contra sus muros abruptos." Su función es divergente, en todo caso, aunque complementaria: "El humor, en tanto que triunfo paradójico del principio del placer sobre las condiciones reales en el momento en que éstas son juzgadas como más desfavorables, naturalmente es llamado a tomar un valor defensivo [. . .]" ("Limites non-frontières. . ."), mientras que el azar objetivo procede de un movimiento *ofensivo*. El primero procede del placer, en el instante, en las palabras; su triunfo, pues, es solamente paradójico; el segundo procede del deseo, en el tiempo, en las cosas. Pero corresponde a la poesía resolver esta "contradicción", en lo que consiste "todo el secreto de su movimiento" ("Situation. . ."); ambas actitudes del espíritu deben fusionarse en la práctica poética del surrealismo. Son los "dos polos entre los que el surrealismo cree poder hacer brotar sus más grandes chispas" ("Limites. . .").

¿Cuál es el mecanismo del humor, cuando niega al principio de realidad toda pertinencia y se embriaga con su poder y su placer? Breton cita a Rimbaud, Apollinaire, Lautréamont, Alfred Jarry —este último por el poema *Fable,* que narra los amores de una lata de cecina y de un cangrejo. Su semejanza fraternal hace que la cecina se enamore, que se dirija "a la latita automóvil de conserva viviente"... Hay aquí, declara Breton ("Situation..."), según las palabras de la *Estética* de Hegel, el producto de la "resolución dialéctica" de dos movimientos: el humor subjetivo, que responde a una "necesidad de la personalidad de alcanzar su más alto grado de independencia", y el movimiento que "arrastra el interés a fijarse en los accidentes del mundo exterior" —humorismo apegado a un "objeto" en la "contemplación de la naturaleza bajo sus formas accidentales". Encontramos aquí una oposición clásica entre la invención y la imitación. Y recordemos que en otros momentos de las notas de la *Estética,* Hegel subraya el carácter negador del humor subjetivo y lo que llamaré su narcisismo: en el humor, "el artista mismo se introduce en el objeto que quiere representar [...]. En ello, el carácter independiente de un contenido objetivo, la unidad coherente de la forma, que se deriva de la cosa misma, quedan aniquilados, y la representación ya no es más que un juego de la imaginación, que combina a su capricho los objetos, altera y trastorna sus relaciones, una desvergüenza del espíritu que se trata en todos sentidos y se somete a la tortura para encontrar concepciones extraordinarias para las cuales el autor se

traiciona, él y su objeto".[74] La corrección aportada por el determinante *objetivo* tiene importancia. Puede verse que Breton tira la función del humor del lado de su objetivación y que lo distingue fuertemente del chiste como simple ironía. El humorismo, en Hegel, en Breton, tiene que ver con las cosas —cierto, en la sola representación de lo real, al que subvierte. También se encuentra en la fuente de una rebelión, cuya dimensión política ha sido sugerida por el surrealismo, por ejemplo, bajo la pluma de Aragon; en efecto, Aragon señalaba en 1931 que la obra de Lewis Carroll había sido escrita al mismo tiempo que se perpetraban las matanzas inglesas en Irlanda; y *Les Chants de Maldoror* o *Une saison en enfer*, añade, fueron escritos en el mismo decenio, sugiriéndonos así establecer una relación con el aplastamiento de la Comuna (*Le Surréalisme ASDLR*, núm. 3).

En el prefacio a la *Anthologie*, Breton se refiere a Freud, a Freud que habla, recordémoslo, simplemente de humor. La lectura de *El chiste...* había sido fuente de un análisis atento en *Le Surréalisme ASDLR*, núm. 2, 1930. Breton retoma la definición del papel del humor en Freud: modo de pensar tendiente a ahorrarse los gastos necesarios por el dolor. Este juego de ahorro se apoya sobre el *super yo*, que supuestamente garantiza una formulación en verdad pervertida en relación con los valores prohibidos en nombre de esta instancia. "Lo sublime [añadía Freud citado por Breton] se debe evidente-

[74] Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. por S. Jankélévitch, Aubier, 1945, t. 2, p. 333.

mente al triunfo del narcisismo, a la invulnerabilidad del yo que se afirma victoriosamente. El yo se niega a dejarse obstaculizar, a dejarse imponer el sufrimiento por las realidades exteriores." Un placer pobre, en apariencia, comentaba poco después Freud, pero al que atribuimos "—sin saber muy bien por qué— un carácter de *alto valor*, lo resentimos como particularmente capaz de liberarnos y de exaltarnos". Al placer humorístico, definido en la *Anthologie* en términos de *intercambio*, conforme a lo que es en Freud, se fija, por tanto, un valor "no sólo ascendente entre todos, sino también capaz de someter a todos los demás hasta hacer que un buen número entre ellos deje universalmente de ser cotizado.

Pero, mientras tanto, han empezado a llamar "negro" a este humor surrealista. En *Au-delà de la peinture*, Max Ernst emplea el término (1936). Breton, por su parte, lo emplea por primera vez en el prólogo de la *Anthologie*. Así evitaba él, sin duda, una semejanza demasiado fácil con el azar objetivo, siendo las dos actitudes mentales complementarias pero no simétricas, si es verdad que el movimiento que lleva al espíritu hacia el objeto es, en cada caso, desemejante: defensa ante la realidad objetiva del mundo exterior y perversión de su representación, en el humorismo; ofensiva de las palabras del deseo para "volverse reales", en el azar objetivo. Por otra parte, el humor se enfrenta a la muerte, como lo mostraba Breton. Retomando el ejemplo, dado por Freud, del condenado al que van a ejecutar un lunes y que grita: "¡Vaya una semana que empieza bien!", pone en evidencia el hecho de que los términos de

humor deben oponer hasta a la muerte la negación del espíritu humano. En México, la abundancia de juguetes fúnebres le parece que designa a este país como "tierra de elección del humor negro". Así, el calificativo *negro* podría provenir de esta predilección del humorismo por jugar con la imagen de la muerte, puesto que entonces llega al más alto grado su potencia de rechazo de lo real. Ahora bien, pese a ese juego con la muerte, la acepción de "trágico" no es admisible. Max Ernst se limita a decir que el humor negro es "el humor que no es rosa". Sólo Annie Le Brun lleva el término a su sentido trágico, cuando afirma que el humor negro "puede colocarse en relación con el humor objetivo como la conciencia misma de esta insuficiencia de captar el mundo, como la *toma exacta del principio contradictorio* con el que choca siempre toda conciencia de la vida".[75] Por último, no olvidemos la influencia contagiosa de la novela *negra* para la elección del adjetivo que califique al humor. En "Limites nonfrontières. . .", anterior por algunos años a la *Anthologie*, se esbozaba un paralelismo entre la novela *negra*, "patognomónica de la gran perturbación social que se apodera de Europa a finales del siglo XVIII", y el humor, llamado en 1937 "a adquirir un valor defensivo en la época, sobrecargada de amenazas, que vivimos". El humor negro debe responder a los brutales atentados contra la libertad humana, como la novela llamada "negra". Lejos de ser el color de lo trágico, el negro es finalmente, para

[75] Annie Le Brun, "L'Humour noir", en *Entretiens sur le surréalisme*, París y La Haya, Mouton, 1968, p. 102.

Breton, el de la exaltación: es el color de la bandera de la anarquía.

Los procedimientos lingüísticos por los cuales el humor negro se manifiesta fueron reagrupados por Freud (como lo subraya su fiel analista Jean Frois-Wittmann en *Le Surréalisme ASDLR*) en dos grandes categorías, que dan cuenta de todo el fermento aparente de los procesos: por un lado, todas las técnicas de la condensación, por el otro, las del desplazamiento. En las noticias que presentan los autores de su antología, Breton parece inspirarse en esas categorías, por ejemplo, a propósito de Isidore Ducasse: del lado de la condensación, la mayor parte de las técnicas para "el nuevo montaje al revés, o al través de pensamientos o máximas célebres", así como "provocar la multitud de las comparaciones más audaces"; del lado del desplazamiento, el "sobrepujamiento sobre la evidencia", o "el torpedeo de lo solemne".

Gran número de juegos de palabras practicados desde siempre por los surrealistas respondía a esta tendencia del humor negro, en su técnica de condensación: "Más vale morir de amor que amar sin arrepentimiento", o "una amante bien merece otra", afirmaban Paul Eluard y Benjamin Péret (*152 proverbes mis au goût du jour*); y Robert Desnos: "Rrose Sélary desliza el corazón de Jesús en el juego de Creso", o, asimismo:

Tú me suicidas, tan dócilmente
Yo te moriré sin embargo un día.

(*Langage cuit*)

Por último, Michel Leiris definía las proposiciones: "¿OSARIO: bisagra?" y "DICTADOR: torturas de Estado, los tics del asesino"* (*Glossaire j'y serre mes gloses*). También era el pensamiento apreciado por Aragon que enfocaba a Lewis Carroll y ponía en el prefacio de 1929 de su traducción de *En busca de snark*, poniendo en evidencia todo lo que implican las "palabras-maletas" en él ("Dos significaciones colgadas de una palabra, como de un portaabrigos"), y subrayaba la gran economía que habría hecho el juez Shallow (*Enrique IV* de Shakespeare) —¡la economía de su propia muerte!—, si, a la pregunta que se le planteaba, debiendo decidir entre "William" y "Richard", hubiese podido exclamar "Rilchiam".

El humor surrealista puede conservar así algunas formas de realidad para devalorar mejor su contenido: así procede Leonora Carrington, que nos muestra alguna hiena devorando a una criada; pero, obediente a la disposición común de conocer la saciedad, nuestro animal se detiene ante los pies, que habrá que ocultar en un saquito bordado (*La Débutante*). Así lo utiliza también Gisèle Prassinos, en un gran lujo de contradiciones lógicas y de caprichos de razonamiento, perceptibles en el exceso mismo del aparejo lógico de sus frases: "Él dice que aunque tenga los ojos amarillos, no se le podrá decir que su sombrero era de terciopelo" (*Une défense armée*).

El dominio literario no es el único en que se ejer-

* Juego de palabras intraducibles: *Charnier: charnière?* y *Dictateur: tortures d'Etat, les tics du tueur.* [T.]

ce el humor negro, aunque, según Breton, siguiendo también en ello a Hegel, la poesía domine todas las artes en tanto que es el único arte *universal*. La pintura, en el pasado, muestra Breton en el prólogo a la *Anthologie...*, a menudo pervirtió el humor de caricatura, por una "intención satírica moralizadora". Pero se percibía la excepción en Hogarth, Goya, y con menos evidencia en Seurat. En la pintura contemporánea, Breton no cita, entre los pintores no surrealistas, más que al mexicano José Guadalupe Posada, pero lleva al más alto grado los *collages* subversivos que componen las "novelas" de Max Ernst (*La Femme 100 têtes*, etc.). También el cine es presentado como su lugar de surgimiento. Mack Sennett, Charlie Chaplin, así como "los inolvidables El gordo y el flaco [que] van a la cabeza de la línea que ha de desembocar, con todo rigor, en esos banquetes de sol de medianoche, *One Million Dollar Legs* y *Animal Crackers*, y en esas excursiones en plena gruta mental [...], *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, de Buñuel y Dalí, pasando por *Entr'acte* de Picabia" [y René Clair].[76] En cuanto a las artes visuales, no habría que olvidar las fotografías surrealistas.[77]

Paralelamente a esta evidenciación de los procedimientos por los cuales se expresa el humor, la reflexión colectiva del surrealismo ha puesto en relieve, sobre todo, la ética ante la vida de la que pro-

[76] *Véase* Alain y Odette Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, Seghers, 1976.

[77] *Véase* Edouard Jaguer, *Les Mystères de la chambre noire*, Flammarion, 1982.

cede, y reforzado cada vez más su función. Marco Ristic habría hecho notar la prioridad absoluta que debía concederse a la actividad revolucionaria colectiva, si se quisiera que "la libertad de la vida desistematizada pueda volverse universal" (*Le Surréalisme ASDLR,* núm. 6, 1933). En este sentido, el humor "imagen fugaz de lo arbitrario desencadenado" constituye ciertamente un valor, pero, en la época en que estamos, no constituye, mostraba él, una actitud moral generalizable. Esta reserva queda atrás en 1940 y después: ante las amenazas de extensión del fascismo, Breton publica la *Anthologie*... El humor es interpretado como una formidable fuerza de revuelta, como el punto en que se origina una avalancha cuyas prolongaciones *políticas* serán indefinidas.

De 1945 a la disolución del grupo (1969)

El retorno de los surrealistas a Francia subraya una ruptura entre su estado de ánimo y las ideas que animan a la mayoría de los franceses. Lo que Breton y Pierre Mabille han llevado de las Antillas y de los Estados Unidos de Norteamérica es una nueva reflexión sobre las fuerzas del esoterismo y del arte llamado "primitivo". Los *Prolégomènos*... de 1942 proponen fortificar la oposición (en sentido político) luchando en dos frentes: utilizar el apoyo de nuevos "antepasados" (Heráclito, Abelardo, el maestro Eckhart) a los que se añaden, cierto es, los faros constantes (Sade, Swift, Lautréamont, Jarry,

Engels...); utilizar, por otra parte, el poder de atracción que constituye un mito nuevo (y Breton propone el de los "grandes transparentes"). *Le Miroir du merveilleux*, de Pierre Mabille, se ha abierto paso en los espíritus (serios extractos se han traducido en diversas revistas); su lectura lleva a Leonora Carrington a narrar, en *En bas*, su descenso a los infiernos de la locura (1943). Mabille, en Haití, que se ha hecho amigo del etnólogo haitiano Jacques Roumain, tuvo acceso al culto vudú y al pasar Breton, en 1946, él le permite asistir a varias sesiones colectivas. Este último, antes de abandonar los Estados Unidos de Norteamérica, visita los territorios indios de Arizona y de Nuevo México. Ha leído más completamente a Charles Fourier, por instigación de Henri Peyre, y encuentra allí el principio de una analogía universal a la que en adelante se referirá continuamente.

En cuanto a la Francia "liberada" (París queda liberado en agosto de 1944), conoce, para empezar, un breve periodo de unión política gracias a la habilidad de De Gaulle, que mediante la amnistía a Maurice Thorez se concilia con las fuerzas todopoderosas del PC. En enero de 1946, De Gaulle se retira, y en mayo de 1947 los ministros comunistas son apartados del gobierno. Por su revista, *Les Temps modernes*, la influencia de Jean-Paul Sartre se vuelve determinante. Michel Leiris, Albert Camus, y toda la *intelligentsia* colaboran en ella. El retorno tardío de Breton (primavera de 1946) hace que su presencia sea más inactual que nunca. Se le considera responsable de la plaqueta *Le Déshonneur des*

poètes, publicada en México en 1945 por Benjamin Péret, como respuesta a la publicación clandestina, por Eluard y Jean Lescure, de textos poéticos de la Resistencia, *L'Honneur des poètes*. Es imposible el diálogo entre quienes son sordamente acusados de haber huido y que comprueban cómo la poesía ha vuelto, por un retorno general a las formas convencionales (por ejemplo, la letanía), y los que, habiéndose quedado, tendieron a hacer oír la voz de una cultura amenazada por el nazismo. Dice Péret, tajante: "La poesía no tiene que intervenir en el debate más que por su acción propia, por su significación cultural misma, dejando a los poetas participar en tanto que revolucionarios en la derrota del adversario nazi por métodos revolucionarios." Y hay que decir en honor de Péret que esta actitud la había adoptado, en efecto, cuando participó en la Guerra Civil Española, al lado de la República... sin escribir. Pero las palabras de Péret obtienen una reprobación casi unánime. Robert Vailland puede publicar, sin reprobación en masa, *Le Surréalisme contre la Révolution*, en 1947.

Durante más de dos años, las fuerzas surrealistas no tienen medios para financiar una publicación colectiva. Sin embargo, en 1947, una exposición internacional, en la Galería Maeght, reanuda la actividad. El voluminoso catálogo *Le Surréalisme en 1947* profundizaba la idea de que un mito nuevo debe constituirse en modelo de una sociedad nueva... lo que iba a provocar un virulento ataque de Sartre, retomado en *Qu'est-ce que la littérature*? En esa misma primavera de 1947 —temporada de

rupturas, si alguna hubo—, un grupo surrealista se vuelve a constituir en torno a Breton, con dos escritos que reactualizaban las grandes luchas: contra el imperialismo (*Liberté est un nom vietnamien*), contra el stalinismo (*Rupture inaugurale*). Un año después, el escrito *A la niche les glapisseurs de Dieu* se levantará contra la religión y contra las amenazas de reinterpretación del surrealismo como resurgimiento de lo sagrado, en el sentido religioso y trascedente del término. (El libro de Jules Monnerot, *La Poésie moderne et le sacré*, 1945 —libro por lo demás notable y que no ha envejecido— había podido ser interpretado en ese sentido.)

Rupture inaugurale es un texto importante (véase *Tracts surréalistes...*, t. 2, Losfeld, 1982), cuyo alcance supera al contexto inmediato; un grupo, brotado en gran parte de "La Main à plume", por sus elementos franceses, fue fundado en el mismo año, en París, por Noël Arnaud y en Bruselas por Christian Dotremont; este último reunía en torno suyo a casi todos los antiguos surrealistas belgas (Chavée, Magritte, Mariën, Nougé, Scutenaire). Este grupo trataba de mantener abierta la posibilidad de las investigaciones artísticas más libres, pero reconocía al PC como "única instancia revolucionaria". Desde antes de que en Francia apareciera el número único de la revista *Le Surréalisme révolutionnaire* (marzo-abril de 1948: entre sus colaboradores, René Passeron, Edouard Jaguer, Jean Laude, Raymond Queneau, Tristan Tzara...), Breton y sus amigos se levantan contra esta pretensión conciliadora, explorada por ellos, cierto es, antes de la guerra pero,

según ellos también, irreversiblemente cerrada por el stalinismo, conciliación que sería chocante en una época en que el PCF practica una política de colaboración de clases. Además, rinden un homenaje solemne al "pueblo Alemán, el de Hegel, de Marx y de Stirner, de Arnim y de Novalis. . .". Sin duda, son los primeros en atreverse a hacerlo. El "surrealismo revolucionario" atacado por todos, y ciertamente también por el PC, se disuelve para convertirse en *Cobra*, con otros horizontes, más estéticos, más internacionales.

Se crea entonces *Néon*,[78] en diciembre de 1947, hoja audaz en su concepción (es una especie de gran periódico, estriado con vastos dibujos y salpicado de textos) y muy precaria en su forma (el papel es "de la época"). Allí colaboran el pintor Victor Brauner, Marcel Jean, Jindrich Heisler, que acababa de llegar de Praga donde había sido editor, algunos jóvenes (Claude Tarnaud, Sarane Alexandrian, Stanislas Rodanski), después Benjamin Péret, de regreso de México; y después de la exclusión de Brauner: Jean Schuster, Jean-Louis Bédouin. En total, tendrá cinco números. Pero la bella revista con que soñaba Breton, *Supérieure inconnue*, nunca vio la luz. De 1949 a 1952 fue, de nuevo, un periodo desprovisto de órgano colectivo de expresión. Lucie Faure da a los surrealistas la ocasión

[78] *Véase* Marguerite Bonnet y Jacqueline Chénieux-Gendron, *Autour d'André Breton, 1948-1972*, Londres, Nueva York, Kraus, 1982 (difundido en Francia por las PUF), para los resúmenes de presentación de cada colección de revistas. Este libro presenta una selección de todas las colaboraciones con índice general.

de expresarse en 1950 en un copioso número especial de *La Nef*, "Almanaque surrealista del medio siglo"; *L'Age du cinéma*, 1951, ofrece sus páginas para un número especial sobre el cine y el surrealismo (agosto-noviembre); mas, para la lucha ideológica y la polémica (¿dónde responder a Camus, que acaba de publicar *L'Homme révolté*, y en él ataca al surrealismo?), *La Rue*, libelo anarquista publicado en Marsella, presta su "apoyo" (junio de 1952), y después *Le Libertaire*, en que colaboran los surrealistas en 1951-1952.[79]

El grupo es agitado por el "caso" Carrouges-Pastoureau. Se había recibido calurosamente a Michel Carrouges, cuyo libro *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* (1950) fue muy apreciado. Ese balance es, en efecto, con *Philosophie du surréalisme*, de Ferdinand Alquié, ciertamente más riguroso (1955), y la obra de Jules Monnerot, una de las primeras síntesis sobre el alcance de la aventura surrealista. Ahora bien, se descubre que Michel Carrouges es católico militante. . .[80]

Pero un órgano surrealista específico, por ligero que sea, sale a la luz en noviembre de 1952: es *Médium* (ocho hojas sucesivas hasta junio de 1953),

[79] Bajo el título de *Surréalisme et anarchie*, José Pierre ha reagrupado esos "billetes" en las Editions Plasma, 1983.

[80] *Véase* José Pierre, *Tracts surréalistes. . .*, t. 2, Losfeld, 1982. También se puede consultar el libro de Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme, 1939-1959*, Denoël, 1961, que Breton habría gustado de ver reescribir en parte. Más continua, la historia que allí aparece en realidad tiene más lagunas y se interrumpe mucho antes de la que abarca la obra de José Pierre.

que lleva por subtítulo "Informations surréalistes". Desde entonces, las revistas se suceden, de apariencia cada vez más atractiva, casi diríamos lujosa: *Médium* (revista), "communication surréaliste", noviembre de 1953-enero de 1955, cuatro números; *Le Surréalisme, même,* (fin de 1956-primavera de 1959), cinco números; *Bief*, noviembre de 1958 a abril de 1960, 12 números; *La Brèche*, ocho números, octubre de 1961 a noviembre de 1965, y *L'Archibras,* después de la muerte de Breton (siete números, de abril de 1967 a marzo de 1969). El título elegido para cada una no es indiferente: *Médium* es sin duda una referencia al automatismo pero también al papel de intermediario que debe desempeñar esta revista entre el grupo y su público. *Néon* había sacrificado todo, en realidad, al modernismo, aun si se le tomó por unas siglas y se le encontró, en el curso de una sesión de automatismo, el "sentido" de: *N'Etre rien, Etre tout, Ouvrir l'être* (No ser nada, ser todo, abrir el ser), después *Naviguer, Eveiller, Occulter* (Navegar, despertar, ocultar). Pero el contacto con el público no se había establecido apenas. *Le Surréalisme, même*, es un homenaje a Marcel Duchamp, como *L'Archibras* lo es a Charles Fourier. *Bief*, "jonction surréaliste", "duplica" *Le Surréalisme, même*, cronológicamente, y pretende ser más utilitario que la bella revista, *Le Surréalisme, même*, que se presenta así como el "canal" principal. *La Brèche*, pretende ser... más incisiva.

Desde el punto de vista político, el grupo bretoniano, violentamente hostil a la interpretación comu-

nista francesa del marxismo, no encuentra ningún movimiento, ni siquiera internacional, al que unir sus fuerzas. La adhesión al movimiento de Garry Davis ("ciudadano del mundo") en 1948-1949 sólo dura algunos meses. Por tanto, lo caracteriza una posición de alerta o de vigilancia. El "poujadismo" en 1955, después de las elecciones legislativas, toma de pronto figura de movimiento "político", de sindicato de excluidos del enriquecimiento que parecía ser en el origen. Ahora bien, sus proposiciones a menudo son fascinantes, como lo denuncia el escrito *Cote d'alerte*, en 1956. Después del XX Congreso de Moscú (1956) y la revisión que se sigue dentro de los comunistas (Aragon ofrece una anécdota en 1965, en *La Mise à mort*, que reanuda así una escritura surrealista), los dirigentes del PCF son siempre stalinistas (escrito *Au tour des livrées, sanglantes!*, abril). El mismo año, la dura represión de Budapest parece dar la razón a la prudencia surrealista (escrito *Hongrie soleil levant*, octubre). Sin embargo, a la guerra de Vietnam sucede la guerra de Argelia, y los surrealistas encuentran entonces la "izquierda" sartreana y un buen número de intelectuales en el "Comité de acción de los intelectuales franceses contra la guerra de Argelia". El golpe de fuerza de De Gaulle en mayo de 1958 moviliza a Dionys Mascolo y Jean Schuster, que fundan la revista *Le 14 juillet* y toman la iniciativa, en 1960, de la *Déclaration sur le droit a l'insoumission dans la guerre d'Algérie* (*Manifeste des 121*).

Desde el punto de vista del movimiento de las ideas estéticas y de la actividad artística en general,

este último "periodo" no presencia ninguna modificación teórica importante, salvo en una inflexión de la teoría de la imagen en el sentido de "signo ascendente" (el texto de Breton, que aparecerá en *Néon,* núm. 1, fue leído por él el 31 de diciembre de 1947, a media noche en el estudio de Brauner). Volveremos a hablar de él. Por otra parte, después de los grandes textos, la *Ode à Charles Fourier* (1947), las prosas paralelas a las *Constellations* de Miró, y los textos poéticos que datan de la posguerra, retomados en *Poésie et autre* en 1960, Breton vuelve a publicar, añade, corrige. Retoma sus artículos principales en *La Clé des champs* (1953) después de haber ofrecido nuevas ediciones, aumentadas, de *Arcane 17* y después de *Anthologie de l'humour noir.* Corrige por fin *Nadja* (1962), después completa *Le Surréalisme et la peinture* (1965). Se encierra en una especie de silencio poético íntimo y en una exigencia orgullosa que desemboca en una de sus más bellas "colecciones" poéticas: *Le La,* algunas frases automáticas o surgidas en el curso de los sueños (1960). En una breve presentación, recuerda que de esas frases, en otro tiempo, hizo el punto de partida de los textos, o la trama de largos poemas, pero que hoy sólo se trata de atestiguar la existencia de esas *piedras de toque.*

Si la obra de Breton acaba así, sin extenuarse, la de Julian Gracq toma en cierto modo el relevo, por muy compleja y ambigua que sea la relación de Gracq con el surrealismo: admiración y amistad a Breton, más que pertenencia al grupo; una temática de la transgresión divergente pero comparable a la

del surrealismo. Gracq parece a veces ligado a Breton como el propio Breton a Lautréamont o a Rimbaud. Con *André Breton, quelques aspects de l'ecrivain* (1948), fue, en todo caso, el crítico fulgurante de la camada de toda la aventura y los puntos de contacto con ella son numerosos, mientras que André Pieyre de Mandiargues, para tomar el ejemplo de una obra frecuentemente adherida al surrealismo, sólo es cercano (y muy puntualmente) por un erotismo frío que hace pensar en el de Pierre Molinier. Jean Ferry y Leonora Carrington dan a conocer después de la guerra, el uno su "humor gris", la otra su deslumbrante inquietud de vivir. Más joven, Joyce Mansour propone una obra poética en la vena frenética y lírica, y Jean Pierre Duprey (m. 1959) o Stanislas Rodanski (m. 1978), poemas y prosas atractivos. Sería injusto olvidar los textos extraños de Robert Lebel, poéticos de Gérard Legrand, la inspiración erótica y lírica de José Pierre (que en más de un aspecto nos recuerda a Benjamin Péret), la obra de crítica sutil escrita por Philippe Audoin, las prosas teóricas y rigurosas de Jean Schuster, así como a Robert Benayoun y Alain Jouffroy (por muy puntual que haya sido la pertenencia de este último al grupo).

Los "grandes viejos" mueren: Artaud, recuperado después de la guerra, muere en 1948, Péret, en 1959, mientras que Eluard y Vitrac han desaparecido ya en 1952.

En el dominio de la pintura, y de la reflexión sobre ella, este periodo de 20 años es de primera importancia. La pintura y las artes plásticas decidi-

damente envuelven como una ola al surrealismo y le hacen modificarse, como se había empezado a ver en la corriente de los treinta. Cierto, sobre todo por razones económicas, el mercado del arte se ha vuelto hacia el surrealismo, mientras que las más bellas páginas de Jean-Pierre Duprey nunca se vendieron en subasta. Entre la poesía y la pintura, la "sociedad" siempre ha escogido. Sin embargo, independientemente de estas condiciones, el surrealismo se atrae grandes talentos, y en gran número, en el dominio plástico.

El surrealismo se enfrenta a la "abstracción lírica" ante la cual Breton y varios surrealistas se muestran reticentes. En 1954, de una encuesta sobre la *situación de la pintura* (*Médium*, revista, núm. 4), Charles Estienne y José Pierre sacan conclusiones divergentes. Inquietudes en José Pierre que sin embargo encuentra una "riqueza concreta" en las telas de Arnal, Corneille, Degottex y demasiado fácil la oposición entre figuración y abstracción; confianza de Charles Estienne, pese al rechazo de una abstracción que terminaría por tener miedo a las palabras y las cosas. En la plaza del automatismo se enfrentan las dos tendencias. Para el pintor surrealista, el automatismo sigue siendo un medio de conocimiento; en esta medida incluye una interpretación como conclusión final de su gesto, o hasta en el curso de la experiencia (se puede pensar en Simon Hantaï entre 1950 y 1955). Para el lírico abstracto (el mismo pintor nos servirá de ejemplo en el periodo de su obra posterior a 1955), el sentido del automatismo debe permanecer suspendido y su trámite vuelve

a ser estético, en busca de una fuente de belleza. Ello no impide que entre 1950 y 1955 podamos decir que ciertos pintores, como Wolfgang Paalen (de regreso a Francia en 1952), parecían hacer la síntesis de esta doble investigación.

En esta época es cuando se exploran zonas del arte que hasta entonces habían sido arrojadas del lado de la etnografía o de la patología: el arte celta, por una parte, "el arte bruto", por la otra.

Puede verse bien lo que funda la constancia de la investigación estética del surrealismo: por un lado, el rechazo del positivismo tal como lo justifica el "realismo socialista", triunfante después de la guerra a partir de las "tesis" de Jdanov y de Stalin (*Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine?* pregunta André Breton en *Arts*, enero de 1952; es una afirmación, en mayo del mismo año, y en el mismo periódico: *Du "réalisme socialiste" comme moyen d'extermination morale*, elucidación con que termina la colección *La Clé des champs*); por el otro lado, el rechazo del arte llamado "conceptual", del "op-art", así como del automatismo sin exigencias, cuyo jefe sería Georges Mathieu. Aun habría que matizar y mostrar los puntos de convergencia del surrealismo con un automatismo como el del "Pop-Art", en la obra de Enrico Baj o de Alberto Gironella. Pero, por fin, entre la abstracción y el realismo, el surrealismo defiende la existencia de una figuración de origen automático y de esencia mágica, como han mostrado su posibilidad las artes llamadas "salvajes" o la pintura de los esquizofrénicos. Sin olvidar que las exigencias éticas

determinan las selecciones estéticas, como se puede percibir en 1954, en el momento en que Max Ernst fue excluido por haber aceptado el gran premio de la Bienal de Venecia. A ojos del grupo bretoniano, la pintura de Max Ernst, ciertamente por la voluntad de Max Ernst, ha seguido siendo surrealista en espíritu, pero la persona no lo era ya.

La fuente del automatismo y la fuente mágico-erótica parecen corresponder bien a las dos exigencias constantes del surrealismo en este último decurso. Fuente automática buscada en el dominio de la escritura con el juego de *L'un dans l'autre*, o de la analogía en todos sentidos (*Perspective cavalière*). Fuente mágico-erótica buscada con insistencia y amor al riesgo: después de la *Anthologie de l'amour sublime*, de Benjamin Péret (1956), la exposición "Eros", en 1959, pretende ser un ceremonial. Un "festín" es propuesto por Méret Oppenheim, el día de la inauguración, y aparece una mujer tendida, cubierta de manjares. Desde luego, el humorismo desempeña su parte. Mientras tanto, la *Exécution du testament du marquis de Sade* por Jean Benoît, en un círculo más privado, es una ceremonia que le habría gustado a Georges Bataille. (*A posteriori*, se puede encontrar en esas dos ceremonias el origen de los *happenings* que hicieron furor en Nueva York durante los sesenta, en que el acto sustituía la obra.) Más que nunca: "Eros es la vida", habría afirmado Rrose Sélavy. Este Eros está ligado al esoterismo, como lo muestra el atractivo ejercido por la alquimia y, de manera general, por todas las ciencias ocultas en el grupo surrealista (los estudios

de René Alleau son recibidos con buenos ojos en las revistas surrealistas); este Eros es el contrapeso del positivismo que caracterizaba las tendencias críticas y estéticas durante aquellos años sesenta. Hoy podemos medirlo mejor. Así, la exposición de 1965, "L'Ecart absolu", colocada bajo la protección benigna en apariencia de Charles Fourier, el "utopista", la emprendía contra las ideologías cientificistas por entonces en auge: el mito salvador de la conquista del espacio, el de la informática, el de la publicidad. Por ejemplo, Jean Schuster mostraba lúcidamente el sentido de esta última en el catálogo:

> En el capitalismo de segunda manera, que ha hecho fallar el pronóstico marxista al superar sus contradicciones, la publicidad adopta la función que antes recaía en el malthusianismo económico: el mantenimiento de la plusvalía. En adelante son los trabajadores (productores) los que destruyen ellos mismos, mediante un consumo que se vuelve desenfrenado, los productos terminados cuya necesidad es, frecuentemente, fabricada artificialmente [. . .]. La publicidad ha sustituido al malthusianismo para alcanzar más eficazmente y de manera formalmente menos escandalosa el mismo fin.[81]

Una ojeada retrospectiva nos permitirá evocar las empresas, sobre todo artísticas, paralelas a la investigación surrealista, y que a veces la cruzan. Se explica así el breve recorrido común realizado por el grupo surrealista en torno a Breton y el grupo "Phases" animado por Edouard Jaguer, entre 1959

[81] Jean Schuster, "Raison sociale décousue main", 1965, en *Archives 57-68,* 1969, p. 73.

y 1963. Uno de los jóvenes colaboradores de los folletos de *Quatre-vingt et un* (1943), de *La Révolution la nuit* (1946, bajo la responsabilidad de Yves Bonnefoy, dos números) y de la revista *Les Deux Soeurs* (1946-1947, tres números), Edouard Jaguer, después formó parte del movimiento "surrealista revolucionario", y más tarde participó en la fundación del pilar francés de la aventura *Cobra* (1948-1951).[82] Aventura artística ante todo, lanzada por el belga Christian Dotremont, vuelta hacia el norte de Europa (Copenhague, Bruselas, Amsterdam), un poco contra París y contra el surrealismo, "Cobra" fue ilustrada, al lado de la exigencia poética de Dotremont, por pintores tan bien dotados como Asger Jorn, Constant, Karel Appel, Pierre Alechinsky, etc. Esta pintura brotó de una reflexión sobre el automatismo, pero también de la gran tradición expresionista siempre viva en el norte de Europa. "Cobra introdujo un viento de libertad, de poesía, de alegría y de provocación que, al deshelar parcialmente la atmósfera, iba a favorecer la aparición de la abstracción lírica y luego, simétricamente, la de la nueva figuración" (José Pierre). Mientras tanto, Edouard Jaguer, crítico y poeta, fundaba en 1952, en Francia, el grupo y la revista *Phases,* cuyo espíritu era particularmente mundialista, y el afán sin duda más estético que político. La exposición neo-

[82] *Véase* la reedición, por Jean-Michel Place, de la revista *Cobra*, 1948-1951, y el *Bulletin* núm. 15 (nueva serie) de nuestro grupo, "Champs des activités surréalistes", febrero de 1982, con dos artículos de Edouard Jaguer y José Pierre.

yorquina internacional del surrealismo, en noviembre de 1960-enero de 1961, fue organizada por Marcel Duchamp, André Breton, José Pierre pero también Edouard Jaguer. Las posiciones comunes en esta época subrayan la comunidad de las opiniones.

La muerte de André Breton, acaecida en septiembre de 1966, pocas semanas después de una "década" en Cerisy-la-Salle consagrada al surrealismo, con la participación de los miembros jóvenes del grupo y arbitrada por Ferdinand Alquié, no hizo estallar al grupo, sino que lo obligó a hacer una reflexión profunda sobre la definición misma del movimiento. La revista *L'Archibras* fue proyectada antes de la desaparición de Breton; su primer número aparece seis meses después. Ahora bien, los testimonios sobre el jefe del movimiento que allí se publican, tratan de apartar la perennidad del surrealismo por medio del homenaje rendido al hombre. Los siete números de la revista permanecen fieles al compromiso político resuelto y lúcido. El número 3, de marzo de 1966, publica, por ejemplo, un escrito colectivo, *Pour Cuba*, fechado en noviembre de 1967, en favor del proceso revolucionario que simbolizan los nombres de Guevara y de Castro (y ello, después del viaje hecho por intelectuales franceses a Cuba en 1967, por invitación de Fidel Castro: Michel Leiris, Georges Limbour, Jean Schuster entre ellos); pero en el número 5, de septiembre de 1968, número especial enteramente dedicado a Checoslovaquia, donde los tanques soviéticos entraron en

agosto, aparece *in extenso* la "carta abierta al PC de Cuba", escrita por Robert Antelme, Maurice Blanchot, Marguerite Duras y Dionys Mascolo contra la justificación de Fidel Castro a la intervención soviética. La redacción de *L'Archibras* declara que se asocia por entero a esta declaración. El número 4, fechado el 18 de junio de 1968, y enteramente dedicado a los "acontecimientos de mayo", fue confiscado por ofensa al presidente de la República, apología del crimen (*sic*) y difamación de la policía. Sin embargo, no era una apología sin reservas del conjunto de los acontecimientos. La tradición de exigencia y de lucidez no se había perdido. Por otro lado, la normalización política que sigue a mayo de 1968 no es favorable al grupo, que vuelve a encontrarse en dificultades para definirse estéticamente en el gran torbellino de las artes contemporáneas. Jean Schuster es el portavoz del grupo: el 4 de octubre de 1969, "Le Quatrième Chant", en *Le Monde*, anuncia la desaparición del grupo surrealista y la prosecución, por algunos, de la empresa colectiva, pero sin hacer explícita la referencia al "surrealismo", en adelante histórico.

Aparece así la publicación colectiva *Coupure* (siete números, de octubre de 1969 a enero de 1972); mediante este título, sus tres redactores, Gérard Legrand, José Pierre y Jean Schuster, tratan de marcar una ruptura al mismo tiempo que subrayan su función de atalayas. Esos "recortes" también son fragmentos de periódicos, y la publicación se presenta como un montaje de citas, de actualidad o no, tendiente a provocar el análisis ideológico de

cada uno. Después de 1972, los caminos decididamente se han vuelto individuales.

¿Se quiebra el surrealismo ante la mirada? Ciertamente no. Pero que se quiebra ante tantas miradas, como lo escribía Jean Schuster en "Le Quatrième Chant", es una de las pruebas de su evolución histórica. Desbordado tanto por los seguidores como por las "vanguardias", ahogado bajo las críticas, el surrealismo, aun como estado de espíritu, es cada vez más difícil de precisar. Es difuso en nuestra civilización. ¿Todo el rigor de la conducta inspirada en el surrealismo, todo el rigor en el juicio crítico sobre sus aportaciones, se disipan *ipso facto*? Yo no lo creo. Desde que se definen los conceptos empleados y su orden (ético, estético, político. . .), una crítica sobre el surrealismo sigue siendo posible. Desde que se precisan los haberes de tal o cual obra que nace hoy, el que pertenezca o no a la órbita surrealista puede medirse, en una apreciación abierta a la discusión.

El término no fue abandonado al gran público por insuficiencia teórica y carácter retrógrado. Al contrario, una de las investigaciones críticas más interesantes de hoy sigue siendo, sin duda, la investigación y la medida de las diferentes venas de inspiración que dieron nervio al movimiento desde su origen. La mediocre definición conceptual se debe, a menudo, a la ligereza de la mirada que lo contempló. Investigaciones inventivas de hoy siguen abiertas en torno a la exploración plástica del automatismo y del *collage*, en torno a la experimentación, en la obra escrita, de la noción de tabú, y sus

implicaciones: la violencia y lo sagrado, en el orden individual y colectivo, interrogan a nuestras sociedades. En el horizonte de esta búsqueda, la seguridad de que los "modelos" poéticos no son inferiores a los modelos científicos para explicarlo. Las "ciencias humanas" han cobrado de esto conciencia el día de hoy.

Los problemas del mito

Entre *muthos* y *logos*, decía Platón en el segundo libro de *La República*, entre los mitos de Hesíodo, o de Homero, y la palabra filosófica con pretensiones racionales, hay que elegir. Entre la palabra que sirve para crear la ilusión, bienhechora o malhechora, y el discurso regulado para conquistar la verdad, el surrealismo ha escogido la primera. Encontramos aquí, pues, en primera instancia el avance hacia el pasado que tan a menudo caracteriza al surrealismo, pero avance en forma de rizo que al mismo tiempo pretende servir de faro a la modernidad al tomar en cuenta los aspectos más irracionales del pensamiento humano. Avance no regresivo, sino totalizante. En efecto, lo que pesa *contra* el logos es el empleo que de él hace el racionalismo y su pretensión de exorcizar el mito con la razón. Ahora bien, la paradoja de esta lucha indefinida consiste en que "no ha terminado con la adversidad" (Paul Ricœur). El propio Platón escribe mitos. La fuerza de la imaginación y de la representación que traduce el mito no es *inferior*

a una verdad de orden conceptual. Es *distinta.* Su verdad es *allé-gorique.* De un lado está la representación, y del otro el concepto. Se puede ir más lejos: siguiendo a Schelling, la persistencia de los mitos, su surgimiento que prolifera a través de las mallas del saber conceptual en expansión plantea la pregunta de *la* verdad. ¿La verdad científica es toda la verdad? ¿O bien el mito no diría *lo mismo,* pero de una manera completamente irreductible a cualquier otro modo de expresión? La diferencia estaría en el modo de aprehensión de una misma realidad y, en último caso, pondría en duda la opción obligada de la representación y del concepto. ¿No contiene el concepto una parte de representación? ¿No sería la representación mítica la otra forma de un *mismo* saber? Esta intuición se encuentra en el origen de la gestión surrealista.

Se puede considerar el problema desde otro punto de vista: entre la analogía y el símbolo, por una parte, que califican el horizonte de la investigación surrealista sobre la imagen, y el mito, por la otra, ciertamente no hay ni intersección ni identidad, pero el mito se formula con un lenguaje analógico o simbólico. El mito es un discurso —sucesión de enunciados o de frases portadoras de sentido— cuyo interés reside en la coherencia que se le supone y la creencia que se le atribuye. Requiere de un tipo particular de adhesión. "La actitud de la conciencia mítica es la de una certidumbre ambigua, mezclada, atenuada. Se trata de una semi-,casi, o subconciencia, digamos la palabra: de un *preconsciente,* que deja un lugar importante a la perplejidad,

a la meditación suspensiva, al silencio, en suma, al misterio."[83] Por otra parte, se apoya sobre una red de imágenes, juega con la polisemia del lenguaje, exige una lectura poética que, lejos de escoger el lenguaje y limpiarlo de la isotopía del discurso, otorga a todas las dimensiones de significaciones una pertinencia igual: "la condición misma de viabilidad de un mito es satisfacer a la vez varios sentidos" (*Arcane 17*, p. 104). En esta verificación no hay un callejón sin salida. El mito, observa también Jean-Paul Valabrega, no está fundado sobre temas unívocos, porque se sitúa en el campo de la experiencia psíquica de la contradicción y del descuartizamiento: de la angustia. Un mito siempre tiene, pues, en alguna parte, su versión contradictoria.

Durante los veinte el surrealismo está, en efecto, consciente de su carácter central y del poder irradiante del mito, pero al mismo tiempo de su relatividad histórica. Habitualmente se tilda de míticas, para rechazarlas, a esas creencias cuya función es *polarizar* la búsqueda de la verdad. Los mitos siempre son los mitos *de los demás*. Sin embargo, la poesía está allí, desde el siglo XIX, para asumir el surgimiento continuo de lo irracional: Hugo, los grandes "videntes", Apollinaire sobre todo, han reivindicado para la modernidad un lugar "maravilloso": mítico. Desde entonces, los "fetiches de Oceanía y de Guinea", queridos por Apollinaire, son los antepasados directos de "grandes dioses rojos,

[83] Jean-Paul Valabrega, *Phantasme, mythe, corps et sens*, Payot, 1980, p. 150.

de grandes dioses amarillos, de grandes dioses verdes, colocados al borde de pistas especulativas. . ." y a lo largo de los caminos, de los que habla Aragon (*Le Paysan de Paris*, p. 146). Los distribuidores de esencia son los ídolos de hoy y, pronto, "nos persignaremos ante vuestras fuentes". En Desnos, Bébé Cadum en su cartel emprende una lucha titánica contra Bibendum Michelin por el papel de mesías de los tiempos modernos (*La Liberté ou l'Amour!*, reed. 1982, pp. 34-36).

Finalmente, la verdad es un efecto de significación. Nadie lo dice con más claridad que Aragon: "¿Quién no comprende que el rostro del error y el de la verdad no podrían tener facciones distintas? El error va acompañado de certidumbre. El error se impone por la evidencia. Y todo lo que se dice de la verdad, que se diga del error: no habrá mayor engaño. No habría error en el sentimiento mismo de la evidencia. Sin él no nos detendríamos nunca en el error" ("Preface à une mythologie moderne", 1926, primera parte del *Paysan de Paris*).

Esta certidumbre permite a Aragon (quien leyó a Schelling durante el verano de 1924, es decir entre la publicación del *Passage de l'Opéra* y la redacción del *Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont*) extrapolar singularmente la noción de mito, e invertir la proposición según la cual los mitos de hoy serían el residuo de la actividad consciente del hombre.

> . . .pienso como otros del sueño, que las religiones son crisis de la personalidad, los mitos de los sueños

> verdaderos [. . .] No había comprendido que el mito es ante todo una realidad, y una necesidad del espíritu, que es el camino de la conciencia, su alfombra rodante.[84]

En el sistema de Schelling, el mito es un modo de la sensibilidad y corresponde a una de las etapas del proceso por el cual lo absoluto se revela a la conciencia. Aragon remplaza el absoluto de Schelling por el inconsciente, de suerte que el hombre de hoy está impregnado de una actividad *mítica*:

> En ciertos lugares, en varios espectáculos, yo sentía su fuerza contra mí, muy grande, sin descubrir el principio de este encantamiento [. . .] No pudo escapar largo tiempo de mí porque lo propio de mi pensamiento, lo propio de la evolución de mi pensamiento era un mecanismo análogo en todo a la génesis mítica, y porque sin duda yo no pensaba nada que, de golpe, mi espíritu no se formara un dios, por muy efímero, muy poco consciente, que fuera. Me pareció que el hombre está lleno de dioses como una esponja inmersa en pleno cielo (*ibid.*, pp. 142 y 145).

En el surrealismo de los años veinte es rica esta vena "mitológica". Echa raíces en una reflexión sobre los modos del conocimiento; pero será en la corriente de los treinta cuando la inversión cualitativa que he evocado tome un sentido *práctico* y específicamente sociológico. Puesto que los mitos de *nuestra* sociedad, así fuesen los más "modernos",

[84] Aragon, *Le Paysan de Paris*, 1926, reimpr. 1966, pp. 141-142. Estas páginas datan de 1925.

conforman a ésta en sus injusticias, sus jerarquías y su conformismo mental, hay que fabricar un mito colectivo lo bastante seductor y "verdadero" para que cada quien pueda leer allí el esbozo de su deseo, para que una colectividad oriente su inconsciente de masa hacia ese modelo, y que así derive de ello una sociedad nueva. La reflexión surrealista sobre la noción de mito, tal como aparece con toda su originalidad en esta época, no puede disociarse de la reflexión sobre la idea de *modelo proyectivo*, ni de su contexto político y social.

Político: en efecto, en el prefacio a *Position politique du surréalisme* (1935), Breton formula por primera vez esta noción. 1935: Breton y sus amigos, en relación con Georges Bataille y el grupo de *Documents,* emprenden la fundación de una revista nueva: *Contre-Attaque* (sólo un cuaderno verá la luz, pero nos quedan otros elementos de realización), revista que será el órgano de lucha de todos los intelectuales revolucionarios contra el ascenso del fascismo y de todos los totalitarismos, cuyos resortes ideológicos y funcionamiento míticos son evidentes. Se trata pues, en ciertos aspectos, de quitar sus medios de lucha al adversario. Breton habla súbitamente de "la preocupación que desde hace diez años es [suya] conciliar el surrealismo como *modo de creación de un mito colectivo* con el movimiento mucho más general de liberación del hombre".[85] Cree poder encontrar aliados, para crear un "frente único" de la poesía y del arte, cerca de

[85] André Breton, *Position politique du surréalisme* (1935), en *Manifestes du surréalisme,* ed. 1962, p. 243.

Pierre-Jean Jouve, el cual considera que "en su experiencia actual, la poesía está en presencia de múltiples condensaciones por medio de las cuales llega a tocar el *símbolo,* ya no controlado por el intelecto, sino surgido, temible, real"; cerca de Tristan Tzara y de André Malraux, en su común apología de los procesos de simbolización (*ibid.*, p. 270). Más adelante precisará: "¿En qué medida podemos elegir o adoptar, e *imponer* un mito en relación con la sociedad que juzgamos deseable?"[86] En este periodo de defensa contra el fascismo, Georges Bataille desea la transformación del Frente Popular tal como existe, al que califica de defensivo ("movimiento orgánico", presuponiendo la liberación de los explotados), en un Frente Popular "de combate", cuya tarea consistiría en "fundar la autoridad revolucionaria" y "provocar el acercamiento apasionado de las masas populares de todos los países".[87]

Pero, después de una breve acepción casi exclusivamente política, este mito colectivo, tal como lo proponen Breton o el grupo de Bataille, o tal como lo muestran esas *Mythologies* en las que sueña André Masson a fines de los treinta, se desplaza al plano *poético* (que sobre todo engloba el político, en la mentalidad surrealista). La poesía ya es *acción*: escritura en acto, y no búsqueda conceptual de una verdad. La pintura (otra actividad "poética")

[86] André Breton, *Prolégomènes...*, 1942, en *Manifestes...*, 1962, p. 344.

[87] Georges Bataille, *Les Cahiers de Contre-Attaque*, núm. 1, mayo de 1936, reimpreso en *Oeuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1970, p. 428.

propone incansablemente temas míticos, particularmente cuando es autodidacta.

Del lado de Bataille y de sus amigos Michel Leiris y Roger Caillois, la reflexión diverge en otros sentidos: hacia la sociología práctica. Se trataría, pues, de crear "comunidades morales" —sociedades cerradas, hermandades— para estudiar allí los mitos en su formación misma. El *Collège de sociologie* (1938) tendía a mejorar su aprehensión fabricando las condiciones de su surgimiento. Hay que volverse "aprendiz de brujo" (Georges Bataille) y *crear* mitos:

> El *mito* permanece a disposición de aquel al que el arte, la ciencia o la política eran incapaces de satisfacer [...] Sólo el mito nos remite a aquel al que cada prueba había roto la imagen de una plenitud extendida a la comunidad en que se reúnen los hombres. Sólo el mito entra en el cuerpo de aquellos a los que liga, y les exige la misma espera [...] El mito tal vez sea fábula, pero esta fábula se coloca en oposición a la ficción si contemplamos al pueblo que lo baila, que lo actúa, y del que es la *verdad* viva.[88]

Hay que crear, pues, sociedades cerradas para analizar en ellas el ascenso de los mitos y su funcionamiento hasta el estado de creencia viva. Las reflexiones de Bataille son de una sociología en acción. Ahora bien, Breton y Bataille se separaron (1936). Cuando el grupo bretoniano acabando de pasar la guerra organiza una exposición internacio-

[88] Georges Bataille, "L'Apprenti sorcier", 1938, reimpreso en *Œuvres complètes*, t. I, p. 535.

nal (1947), Breton, en el texto preliminar del volumen colectivo *Le Surréalisme en 1947*, reafirma la necesidad de crear mitos nuevos, pero él los espera de un *discurso poético*:

> ...*las cosas ocurren* hoy *como* si tales obras poéticas y plásticas, relativamente recientes, dispusieran sobre los espíritus de un poder que excede en todo sentido al de la obra de arte [...] El carácter *sublevante* de esas obras [...], la resistencia que oponen a los medios de aprehensión que confiere, en su estado actual, el entendimiento humano [...], al mismo tiempo que la *facilidad* extrema, como preestática, con la que llegan a veces a colmarnos [...] son para acreditar la idea de que un *mito* parte de ellas, que sólo depende de nosotros definirlo y coordinarlo.[89]

El escrito político *Rupture inaugurale* que, hostil al PC, había antecedido en poco a la aparición del volumen, es aún más explícito:

> ...desde que el último de los mitos se ha fijado en una mistificación deliberada, parece haberse perdido el secreto que permitía conocer y actuar, actuar sin alienar lo adquirido por el conocimiento. Es hora de promover un mito nuevo, capaz de arrastrar al hombre hasta la etapa ulterior de su destino final.[90]

Actuar sin alienar lo adquirido por el conocimiento: tal es el horizonte de la investigación. Vivir

[89] André Breton, "Devant le rideau", reimpreso en *La Clé des champs*, 1953, p. 95.

[90] *Rupture inaugurale*, en José Pierre, *Tracts surréalistes et déctarations collectives*, t. 2, Losfeld, 1982, p. 36.

según un mito es, en efecto, percibir la acción, hasta la más cotidiana, como imbuible, *en el límite,* por el conocimiento. Es una especie de racionalidad superior, que el surrealismo busca indefinidamente.

Si debemos dejar que se perfilen nuevos mitos, que serían liberadores, esto es una razón de más para luchar contra los mitos existentes, sobre todo de tipo religioso, que seguramente son opresivos. Sobre la crítica de los mitos religiosos, "la palabra corresponde a Péret". En los mitos surgidos de la religión dominante de nuestra sociedad, Péret ve el empobrecimiento de la poesía mítica, que desemboca en su "osificación". Y citemos a Marx: "La religión es la ilusión de un mundo que tiene necesidad de ilusiones." Además, hay que tomar en cuenta los mitos creados por una literatura de la aventura más llana o de los "sentimientos" más obtusos, "poesía adulterada para uso de las masas", que crea "una válvula de seguridad que regulariza su presión espiritual" y "canaliza en una dirección inofensiva su sed de lo irracional". "La disolución del mito religioso en beneficio del pensamiento racionalista ha dejado vacantes los impulsos irracionales latentes en todos los hombres" añade Péret en 1957, después de haber citado un hecho ocurrido en Suecia: una explosión social sin raíces aparentes.[91] En cambio, Bataille, invitado a colaborar en *Le Surréalisme en 1947*, piensa que la ausencia de mito es

[91] El texto es de 1942, escrito en la ciudad de México. Reproducido en la introducción a la *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Albin Michel, 1960.

el *mito* moderno. Posición de hecho inconciliable con la actitud del grupo bretoniano.

Un modelo proyectivo: la reflexión sobre el mito, en el surrealismo, está emparentada, pues, con toda la reflexión que corre sobre los modelos de vida, desde "Il y aura une fois" (Breton, 1930), hasta esta página célebre de los "Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no" (1942), en la que se nos propone, en calidad de ejemplo, el mito de los "grandes transparentes", pero pasando por la reflexión de los treinta sobre el azar objetivo, que, como hemos visto, también es proyectivo, y por el mejoramiento decisivo logrado por Pierre Mabille, en los años cuarenta, de la prueba proyectiva de personalidad conocida con el nombre de "Test du village" (publicada en una revista científica en 1948).

Aunque el propósito surrealista sea proponernos un relato, lo que importa es la adaptación de nuestra acción a la lección de ese discurso. Ese discurso debe ser tal que suscite nuestra acción. En ese sentido, y pese a la semejanza cierta que une la utopía social (como André Breton puede encontrarla en Charles Fourier, a partir de 1942, ¡y con qué simpatía!) al mito proyectivo, la diferencia es considerable. En la primera, un sistema cerrado exhibe los engranajes de sus invenciones en un espacio imaginario y una temporalidad indistinta (¿presente, futuro?). Las relaciones de los grupos sociales entre sí están ajustadas de tal manera que allí las luchas se borren. Por el contrario, hasta un texto como "Il y aura une fois" deja en los eslabones de

su descripción aparecer el lugar de los desconocidos (por ejemplo, una pieza condenada, que nadie puede conocer), los cuales, por simbólicos que sean, dan a la historia un *motor*. Trazando en un castillo imaginario el decorado de una aventura, haciendo una silueta de sus personajes, Breton nos dejaba *imaginar* la continuación o bien, por la fuerza cautivadora de las imágenes surgidas, nos sugería inventar en nuestra vida un lugar, aventuras no menos extrañas, no menos inauditas. Utilizando los elementos de una aldea como lugar común de los sueños que tejemos en torno a nuestra vida relacional, Pierre Mabille proponía a sus amigos una especie de juego de construcción cuya interpretación daba lugar a una tipología de caracteres. ¿Cómo permanecer indiferentes ante ese juego y esos sueños posibles? Así es como, a mi entender, hay que interpretar la página de los "grandes transparentes". No como una llamada seria a la verificación científica de la hipótesis, sino como una llamada al *espíritu de hipótesis*:

> El hombre no es, acaso, el centro, el *punto de mira* del universo. Se puede llegar a creer que existen por encima de él, en la escala animal, seres cuyo comportamiento es, para él, tan ajeno como el suyo pueda serlo para la efímera o la ballena. Nada se opone necesariamente a que esos seres escapen de manera perfecta de su sistema de referencia sensorial en favor de un camuflaje de cualquier naturaleza que se quiera imaginar, pero cuya *teoría de la forma* y estudio de los animales miméticos plantean, sólo ellos, la posibilidad [...] No sería imposible, en el curso de una vasta obra, que no debiera nunca

dejar de percibir la inducción más audaz, enfocar hasta hacerlas verosímiles, la estructura y la complexión de tales seres hipotéticos, que se manifiestan oscuramente a nosotros en el temor y en el sentimiento del azar ("Prolégomènes à un troisième manifieste..."), edición citada, p. 350.

La llamada al testimonio de Novalis ("Vivimos en realidad en un animal del que somos los parásitos. La constitución de este animal determina la nuestra y *vice versa*") y de los sabios (Emile Duclaux: "Alrededor de nosotros tal vez circulen seres construidos siguiendo el mismo plan que nosotros, pero diferentes, por ejemplo, hombres cuyas albúminas serían rectas") indica la doble lección del texto: poético y científico, convirtiéndose lo uno en lo otro.

Lo que nos *provoca*, lo que nos cautiva, es la inversión de perspectiva a que se nos convida. El rechazo del antropocentrismo, por el efecto de extrañamiento que procura, debe obligarnos a *desplazar* nuestros sistemas de referencia. Éste es el mito buscado por el surrealismo: no lleno de creencias, impuesto desde el exterior a una conciencia humana (todo el equívoco sobre el mito de los "grandes transparentes" proviene de esta lectura *narrativa* y positivista de una proposición paradigmática), sino deseo de desplazamiento *sensible*, cuyo contenido debe inventar cada uno de nosotros.

La segunda lección de estas proposiciones surrealistas es de método, que deberá acercarse de la escritura automática: así como los mitos de las sociedades primitivas son para nosotros como un con-

junto de "significantes cuyos significados habría que buscar" (Emile Benvéniste), asimismo, para una jugada de aprendiz de brujo —para retomar la frase tan justa de Georges Bataille—, ¿por qué no arrojar sobre el papel una masa de significantes? Nos correspondería a nosotros encontrar sus significados capaces de responder al deseo de cada uno. Lección epistemológica, en cierto modo, para invitarnos a conservar intacto nuestro espíritu de invención, conforme a la idea que corre a través de la epistemología moderna, según la cual son productivas en matemática y en lógica las premisas arbitrarias.

II. LAS GRANDES APUESTAS Y SU ACTUALIZACIÓN

Una filosofía de la acción, una ética del riesgo

El proyector ha enfocado, hasta aquí, algunos elementos de definición del surrealismo en su invención francesa: por medio de su historia, hemos visto que había que atribuir toda su importancia al hecho de que allí se reúnen artistas y poetas decididos a poner de acuerdo su sensibilidad propia y a trazar unos límites precisos, ritualizados, para el funcionamiento de ese grupo. También debemos recordar que diversas creencias fundan esta definición: creencia en el azar objetivo, en el valor de la escritura automática, en el humor negro y en la necesidad de inventar mitos para servir de modelo a una sociedad futura.

Una rápida ojeada a los modelos en relación con los cuales se levanta el surrealismo también nos había permitido, como introducción, percibir sobre qué fondo de pensamiento mágico y esotérico se trazaba el surrealismo en su novedad innegable.

Veremos aquí retomar, de manera sintética y sincrónica, diferentes aspectos del pensamiento y de la práctica surrealistas que no han aparecido claramente en las sucesivas elucidaciones propuestas hasta aquí: la filosofía del sujeto y su ética, las po-

siciones políticas del surrealismo, particularmente en su relación con el arte, la estética y la poética así comprometidas.

Categoría del sujeto

El individuo, para la conciencia surrealista, se presenta como una subjetividad pura y (sin paradoja) como un puro dinamismo que se define por sus actos mismos.

Subjetividad pura para Breton que puede elogiar, con buen humor, a Aloysius Bertrand por "recurrir al diálogo cada vez que quiere hacer estallar un equívoco"[1] y afirmar: "Cada ser incuba el engaño de saberse único" o "la imaginación tiene todos los poderes, salvo el de identificarnos a pesar de nuestra apariencia en un personaje distinto de nosotros mismos".[2] Subjetividad pura para Aragon, que declara: "Yo no creo en la experiencia de los demás."[3] Pero, al mismo tiempo, el sujeto se define en la acción, encuentra en ella su justificación: "Me parece que todo acto lleva en sí mismo su justificación, al menos para quien ha sido capaz de cometerlo, que está dotada de un poder irradiante que la menor glosa es capaz de debilitar",[4] y Aragon puede hablar de actos realistas o realizables por él

[1] André Breton, *Les Pas perdus*, p. 85.
[2] André Breton, "Introduction au discours sur le peu de réalité", en *Point du jour*, 1924, p. 14, después 8.
[3] Aragon, Prefacio del *Libertinage*, texto de 1920.
[4] André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924.

como de "esas chispeantes maravillas que se han separado de mí por escisiparidad".[5] *Poder irradiante, chispeantes maravillas*: tales fórmulas, hasta coloreadas con cierta ironía (en Aragon) son un poco nietzscheanas.

Esta doble actitud justifica la doble regla: no rechazar la ayuda de la introspección, que permite a la subjetividad hundirse en sí misma, a falta de cualquier otro que pueda hacerlo ("recordemos que la idea de surrealismo tiende simplemente a la recuperación total de nuestra fuerza psíquica por un medio que no es otro que el descenso vertiginoso en nosotros, la iluminación sistemática de los lugares ocultos y el oscurecimiento progresivo de los otros lugares, el paseo perpetuo en plena zona prohibida", *Segundo manifiesto del surrealismo*), y esta psicología de las profundidades desplaza la calificación negativa asignada, aun por Freud, al inconsciente; se funda sobre la seguridad de la productividad del autoanálisis; la segunda regla consiste en reconocer cada acto cometido, sin distinción moral fijada *a priori*, hasta asumir "el acto surrealista más sencillo": bajar a la calle revólver en mano y disparar *al azar*. Hay aquí una transgresión del tabú del asesinato que se identifica con la libertad absoluta, burlando la de los demás. Yo veo allí, antes bien, la indicación de una violencia límite cuya función sería asumir, de manera dionisiaca, el espacio en su totalidad y, simétricamente, realizar un consumo de la conciencia, que ella misma

[5] Aragon, *Traité du style*, 1928, p. 167.

se volvería *espacio* y disolvería en el instante, por desesperación, su propio devenir.

Entre estos dos polos antitéticos —la inmolación de una conciencia romántica en *el acto* (nietzscheano) o del gesto (dadaísta) y, por otra parte, la mirada introspectiva o el autoanálisis por todos los medios—, se sitúa el campo del *sujeto* surrealista.

Si nos atenemos sólo al segundo de estos dos polos, aproximaremos la conciencia surrealista y la conciencia romántica, en tanto que introspectiva; y hasta podremos reprochar al surrealismo no creer bastante en el conocimiento intuitivo, efusional, al querer ser científico. Se podrá percibir (más legítimamente) en esta subjetividad creadora (que un autoanálisis permitiría liberar) un mito fecundo para incitar a cada uno de nosotros a *inventar*, pero una forma de ingenuidad: debe reconocerse que en los contrafuertes del preconsciente, lo que se estrella es lo arcaico, lo infantil y lo erótico, y que la fuerza de las pulsiones no necesariamente es creadora. Dicho esto, ¿de qué lucha entre esas pulsiones y la batería de lo consciente nace, pues, lo "bello"? ¿Cuáles son las configuraciones posibles de la "sublimación" freudiana? Demasiadas incógnitas teóricas y epistemológicas, en el estado actual de los conocimientos, nos frenan aquí. ¿La única regla (de vida, y de invención estética), no es, desde entonces, la de *avanzar*? ¿En este dominio, la ingenuidad surrealista no se fortalece con su ingenuidad misma, en la medida en que no se presenta como un saber, sino como una práctica? Si nos atenemos sólo al primero de estos polos, aproximaremos el acto su-

rrealista al gesto dadá o a la apología nietzscheana de la acción. Yo, por el contrario, en la tensión dialéctica entre los dos polos veo la especificidad de la posición surrealista del sujeto.

Sin embargo, este modelo no cubre todo el pensamiento surrealista sobre el *sujeto*. Se ha encontrado (en Aragon y en Breton) una conciencia *llena* del sujeto. En las fronteras del surrealismo, sobre las fronteras exteriores, se encontraría toda una serie de problemas de la ausencia y del anverso: de la *disolución* del sujeto. La subjetividad según Breton o Aragon es una entidad centrípeta aunque oscura, una entidad que sus actos sirven para definir. La subjetividad según Marcel Duchamp (uno de los faros del grupo, aproximadamente diez años mayor que Breton, Aragon, Soupault, Eluard) es un juego de la desmesura, y un ensueño sobre la identidad de las cosas y de sí mismo.[6] En Antonin Artaud, la angustia de la muerte parece la experiencia privilegiada por la cual retorna y se convulsiona el ser, cuyos *límites* se perciben entonces, en cierto modo. El *pensamiento* del sujeto debiera ser *al mismo tiempo* la presencia abrupta de *su cuerpo* en esos límites mismos. Por último, en Georges Bataille, esos límites mismos, obsesivamente considerados, provocan la nostalgia de un "ser comulgante", al que experiencias privilegiadas (el éxtasis, la risa, las lágrimas, la sexua-

[6] Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, écrit*, reunidos por Michel Sanouillet, Flammarion, 1976; y *Notes*, Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, 1980.

lidad, el sacrificio, la fiesta o la orgía) permitirían dibujar o adivinar, trascendiendo las desgarraduras y las heridas por las que se teje la trama relacional de los seres.

Y sin duda habría que distinguir, además, las experiencias del sujeto que fundan su definición central, en Breton y en Aragon: dos *versiones* del sujeto en el seno mismo del surrealismo. Para Aragon, la experiencia privilegiada es de orden filosófico: es la de la contingencia del *yo*: "Capto en mí lo ocasional, capto, de golpe, cómo yo me supero: lo ocasional, soy yo, y formada esta proposición me río de la memoria de toda la actividad humana" (*Une vague de rêves*). Esta experiencia, a la inversa de lo que es en Sartre, resulta exaltante para Aragon. Funda la salvación de la trampa narcisista y hace posible el desarrollo de un pensamiento objetivo, de un pensamiento filosófico.

> En este punto, en todo caso, comienza el pensamiento, que no es, en absoluto, ese juego de espejos en que varios se sobresalen, sin peligro. Si se ha sentido así fuera una vez ese vértigo, parece imposible aceptar aún las ideas maquinales [...] Se percibe en el fondo de la especulación que parecía la más pura un axioma inconsiderado que se escapaba de la crítica (*Ibid.*).

La experiencia central que en Breton motiva la posición de la subjetividad es, antes bien, de orden ético. Sería el descubrimiento de su devenir "puro" (sin representación de fin). La superación de la pasión amorosa es la mejor ilustración, como si el

movimiento pasional debiera subsistir sin apegarse a tal objeto amoroso. En el seno de una página lírica ("Hombre, contemplo ahora a esta mujer dormir"), está afirmada la voluntad de indiferencia: "He olvidado sistemáticamente todo lo que me ocurría de feliz, de desgraciado, si no de indiferente. Sólo lo indiferente es admirable."[7]

Si el acto surrealista límite es en Breton la posesión del espacio por la violencia y la disipación del devenir en el instante, se sitúa, en Aragon y en algunos otros, en la experiencia intelectual de la equivalencia de los contrarios y en su homólogo ético: la traición. En el acto de traicionar, el ser se consume en el instante y se capta como una pura libertad: "Nadie está nunca ligado por una palabra dada, y de golpe perdida. Hoy, el porvenir me es más oscuro que nunca. No pienso en adaptarlo a mi pasado, no pienso más que en este minuto que me quema" (Prefacio del *Libertinage*, texto de 1923).

Hay que llegar aquí a las técnicas surrealistas mediante las cuales el "inconsciente" entra en el circuito de las actividades humanas, técnicas gracias a las cuales se funda la tensión entre una subjetividad "pura" y un acto "puro", en lo cual he definido al sujeto surrealista. Todas estas técnicas están orientadas por la voluntad de *perturbar* las certidumbres pretendidas en torno a las cuales se fija nuestra conciencia de sí: certidumbres heredadas de una larga tradición filosófica occidental de

[7] André Breton, "Introduction au discours sur le peu de réalité", en *Point du jour*, 1924, p. 15.

inspiración racionalista. Ya hemos visto mediante qué movimiento el surrealismo apartaba esta tradición *mayoritaria* para apoyarse en la filosofía y el arte no europeos, no racionalistas, no normativos.

La definición dada por el primer *Manifiesto* del propio movimiento surrealista enumera varias técnicas y su finalidad:

> SURREALISMO, n. m. Automatismo psíquico puro por el cual se propone el hombre expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral.
>
> ENCICL. *Philos.* El surrealismo reposa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociaciones desdeñadas hasta él, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a arruinar definitivamente todos los demás mecanismos psíquicos y a sustituirlos para la resolución de los principales problemas de la vida.

El automatismo, las asociaciones libres, el sueño, el juego, cultivados por ellos mismos (poseen una "realidad superior"), tienen una utilidad *práctica.* El deslizamiento entre el primer y el segundo párrafos —el primero de los cuales se sitúa en el plano de los problemas del conocimiento, y el segundo en el de los problemas éticos— es causa de confusión en la crítica sobre el surrealismo. En efecto, demasiado a menudo se aísla el primer propósito del segundo. Por "funcionamiento real del pensamiento", Breton entiende un funcionamiento del

pensamiento "en estado de marcha" y no en una ontología que sería aislada, arbitrariamente, por nuestro intelecto *y* de su temporalidad *y* de su modo de acción. No pretende hacer captar el pensamiento en su "verdad". Así, el acto de conocer es un acto como cualquier otro para el surrealismo de Breton.

El "automatismo psíquico puro", tal como lo pone en movimiento la actividad de la escritura o del dibujo automáticos, ya hemos visto que limitaba menos a un *lugar* "real" del espíritu, del que procedería, que no respondía a una intuición nominalista: lo arbitrario es fuente de invención en un sistema de signos. Más allá de un momento de desesperanza, en Breton, señalado por el texto "Le Message automatique" (1933), el surrealismo encuentra en esta práctica un sentido activo, y en un dominio más vasto: poético y plástico —y ello, desde 1935, en la conferencia de Praga.[8] Posición que funda la estética y la poética surrealistas.

> No me cansaré de repetir que sólo el *automatismo* es dispensador de los elementos sobre los cuales puede ejercerse válidamente el trabajo secundario de amalgama emocional y de paso del inconsciente al preconsciente.

Soñar con verdad (*Peter Ibbetson*); hacer *verdaderos* los sueños: tales designios merecen que se susciten los sueños hipnóticos, en el otoño de 1922, la "ola de sueños" de que habla Aragon. Al mismo tiempo, varios relatos escrupulosos de sueños noc-

[8] André Breton, "Position politique de l'art d'aujour-d'hui", reproducido en *Manifestes...*, ed. citada, p. 269.

turnos, que pretenden tener una exactitud cada vez mayor, fueron publicados por las revistas durante los años veinte. Breton, en el primer *Manifiesto,* y luego en *Les Vases communicants* (1931-1932), establece las premisas de esta investigación, y sus logros. Aparta a la vez las tesis espiritualistas, que leen en los sueños los elementos de un mensaje venido del otro mundo, y la actitud positivista, que en todo momento percibe la actividad onírica como residual: desdeñable. Se trata de invertir esta jerarquía de valores sin caer en las suposiciones espiritualistas. 1º "Según todas las apariencias, el sueño es continuo y muestra rastros de organización. Sólo la memoria se arroga el derecho de hacer cortes, de no tener en cuenta las transiciones y de representarnos más bien una serie de sueños que *el sueño.*" 2º El estado de vigilia se convierte en un fenómeno de interferencia si observamos que obedece, frecuentemente, a sugesiones que le llegan de esta "noche profunda" (*La vie est un songe...*). 3º En el sueño todo es posible, y el ensanchamiento de la noción de posibilidad parece depender de *otra* razón del hombre, menos estrechamente racionalista.

Éstas son las proposiciones del primer *Manifiesto.* Sobre esta confianza depositada en el sueño, el surrealismo de los años veinte se exaltó, comparando por ejemplo el cine con el sueño y tratando de crear "filmes psíquicos" (*Emak Bakia,* por Man Ray, en 1927). Desnos, que sabía "dormir" como nadie, fue un admirador lírico del cine: "Del deseo del sueño participa el gusto, el amor al cine [...] Vamos a las salas oscuras a buscar el sueño artificial y tal vez

el excitante capaz de poblar nuestras noches desiertas."[9] Los surrealistas hacen el unísono de la búsqueda de Freud, soñando: "Se ruega cerrar los ojos."

La conclusión del *Manifiesto*, un poco sibilina ("Creo en la resolución futura de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, la realidad y el sueño, en una especie de realidad absoluta, de *surrealidad*, si se puede decir"), me parece explícita en el comienzo de *Les Vases communicants*. La actividad de vigilia y el sueño no deben confundirse como dos entidades abstractas. Se trata de remitir el sueño, en el recuerdo que nos deja, hacia sus fuentes afectivas que se descifrarían por el autoanálisis, y esto con objeto de orientar mejor nuestro vivido, o, "más exactamente [nuestro] deber-vivir". El sueño es un punto de reactualización y de resurgimiento afectivo, ciertamente no en su contenido manifiesto, sino en el latente. Ahora bien, la palabra que en Breton remite a la actividad onírica no es el *inconsciente*, sino lo *imaginado*. Por medio del sueño, se debe intentar, escribe Breton, "la conversión cada vez más necesaria. [. . .] de lo imaginado en lo vivido o más exactamente en el deber-vivir".[10] El tópico del sujeto aquí implícito no está fundado, pues, en una imagen espacial; no conduce a pensar que el espíritu deba hundirse en sus pro-

[9] Robert Desnos, "Le rêve et le cinéma", 1923, reproducido en *Cinéma*, Gallimard, 1966. *Véase* Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, Gallimard, 1974.

[10] André Breton, *Les Vases communicants*, ed. 1970, páginas 10-11.

pias profundidades. Breton nos habla inmediatamente de acción, estableciendo un puente directo entre lo imaginario y el deber-vivir.

La reflexión freudiana (traducida en 1926 con el título de *La ciencia de los sueños*), no habla de acción más que en un segundo tiempo, pues el sueño aporta, en todo y por todo, los síntomas de la dinámica del inconsciente. Otra diferencia importante con Freud se debe al hecho de que Breton asimila el funcionamiento del soñar despierto con el del sueño nocturno (segunda parte de *Les Vases communicants*), ahora bien, es un hecho que por soñar despierto o ensueño se pueden entender dos procesos mentales muy distintos: los fantasmas compensatorios, que pueden llegar hasta la alucinación (y Desnos, en *La Révolution surréaliste*, núms. 9-10, nos ofrece un ejemplo notable, bajo el título de "Journal d'une apparition"), pero también ensueños que no se ve por qué no poseerían, con el mismo derecho que el sueño nocturno, pero *de otra manera*, la capacidad de revelar los fantasmas inconscientes y ofrecernos su gramática, descubriendo así cómo el sujeto escribe su vida y se constituye. Tal es, en todo caso, el postulado de Robert Desoille, en 1938, desarrollado por la práctica analítica del "sueño en vigilia dirigido".[11] En todo caso, este alejamiento de las tesis freudianas permite a Breton afirmar (*Entretiens,* a propósito de *Les Vases communicants*) que ha hecho "prevalecer las tesis materia-

[11] Robert Desoille, *Exploration de l'affectivité subconsciente par la méthode du rêve éveillé*, D'Artrey, 1938. Y sobre todo Roger Dufour, *Ecouter le rêve*, Laffont, 1978.

listas hasta en el dominio del sueño" sin abandonar, empero, la utilización atenta de la dinámica del sueño, para aprender a *vivir*.

Por último, todas las prácticas lúdicas han tendido en el surrealismo a *perturbar* la ordenanza del sujeto poniendo en duda su relación con el *otro* y, mediante el llamado al placer o al dolor, hacerle recobrar el camino de su deseo. Desde los diálogos con que se someten al sueño hipnótico (*Littérature* los publica en 1922) hasta la actividad automática cuando es concebida como un *diálogo*, desde los juegos de la sinceridad absoluta (juegos de preferencias, observaciones a las calidades y a los defectos de cada uno) hasta los juegos de la inutilidad (como ese viaje sin destino al que se lanzan Aragon, Breton, Max Morise y Roger Vitrac en mayo de 1924, a partir de una ciudad elegida al azar sobre el mapa) se trata, observa Aragon, de "restituir a la vida [su] color trágico", de "devolver a los pensamientos que se han vuelto inoperantes en la vida en sociedad esta eficacia, esta ofensividad primera en que las rupturas, los celos, las sospechas, las ruinas del amor y de la amistad encuentran su origen".[12] Volver a hacerse sensible a las raíces de la afectividad consciente, cuando se exacerba su relación con otro: tal es, en efecto, el designio de estas prácticas, pero también hacer colectiva la actividad mental. El juego de los cadáveres exquisitos (que constituye una fase *o* un designio), así como el de "uno en el otro" (que reposa sobre la producción de analogías:

[12] Aragon, *Le Paysan de Paris*, p. 164.

Médium, "comunicación surrealista", 1953), manifiesta más claramente esta última intención. Globalmente, juegos con la invención o con la vida, no con la muerte. Pequeños juegos, dirán los adolescentes de Reims —*nosotros* jugamos "El gran juego", con la muerte. En efecto, ésa es toda la diferencia entre René Daumal o Roger Gilbert-Lecomte, y Breton o Aragon.

Lo que se ha visto descubrir es menos el inconsciente como lugar de resurgimiento que lo imaginario como función central del sujeto, a partir de la cual se reordenan el conocimiento y la acción.

El surrealismo requiere, para empezar, lo imaginario en su función enteramente fenomenológica. La filosofía "clásica", sin dejar de reconocer que lo imaginario se insinúa en la percepción, trata de reducir su importancia [Kant: la imaginación es un "notwendiger Ingrediens" de la percepción; pero una "investigación pronta" (Alain) permite eliminarla]. Mientras reconoce que la imaginación dispone a su capricho de los elementos de la memoria, preconiza la investigación objetivante y reductora.

Nada de esto en el surrealismo. En la percepción, en la memoria, se reivindica el error —no es perseguido en el mecanismo que lo funda como puede verse en la cura psicoanalítica—; es observado y conservado. Recordemos las frases líricas de Aragon sobre el error en el "Preface à une mythologie nouvelle" (*Le Paysan de Paris*). Él muestra su utilidad en las páginas que siguen.

La gran marejada de detalles descriptivos a que nos somete Aragon en ese relato (el Pasaje de la

ópera y las Buttes-Chaumont son descritos, sucesivamente, con toda minucia), nos entrega en confusión lo que una mirada "objetiva" puede captar y lo que, con la luz glauca del "Pasaje" o con la emoción de la noche, su perturbación puede hacer percibir a tal sensibilidad. Pero este conjunto profuso y dispar sirve de trampolín a lo imaginario: *después* de la descripción del *Petit Grillon* y el llamado a los habitantes para que se adhieran al Comité de defensa de los intereses del barrio, un himno al amor y un himno a la imaginación; *después* de la descripción temiblemente exhaustiva del café *Certâ*, un himno al ensueño; *después* del plano de las Buttes-Chaumont, un himno a la noche.

En Breton, la mirada de la percepción es, ante todo, selectiva. Se puede trazar un mapa de los lugares de París que él nombra y sugiere: no son muy numerosos, y su evocación es menos que exhaustiva. Pero los objetos singulares tampoco son percibidos con la totalidad de sus características sensibles, "como si se pudiera pretender que nuestra atención es igualmente solicitada por todas las ventanas de esas casas, por todos los pliegues de este vestido".[13] La teoría de la forma, de la que se empiezan a conocer informes en francés a partir de 1925, no es desconocida por los surrealistas. Conocer es reconocer. Nuestra intencionalidad funda la realidad de signo de un objeto. Y son nuestra memoria y nuestra imaginación las que constituyen dos componentes de esta intencionalidad. Pero se añade, según Breton,

[13] André Breton, "Exposition X... Y...", en *Point du jour*, 1929, p. 56.

un tercer componente, que será el uso posible, el uso soñado del objeto. *Hay* objetos "con halo" que ya dicen para qué, dramáticamente, pueden servir. Cézanne será el pintor de esos objetos. La percepción conmovida de este uso posible —imaginario y sin embargo *pronto* real— constituye el privilegio de la sensibilidad. Se le puede analizar en "La Maison du pendu".[14] El *vacío* de la primera planta de la casa es el lugar de caída de un cuerpo humano, una cuerda que pasó por un cuello.

Hay, pues, una fenomenología de la percepción, evidente sobre todo en Breton, percepción que asume en ella la parte de imaginario hasta darle en ciertos casos una función prospectiva.

Así, la imaginación es mucho más que ese poder de distanciamiento (¿de qué norma?) que se observaría en la percepción y la memoria. Proyectando alrededor de nosotros un margen de "posible", la imaginación anticipa y prevé; es parte activa en toda acción: dibuja y hace percibir la configuración de lo que es realizable y de lo que podría serlo.

Desde luego, en una ética "razonable" la imaginación siempre debe, en un segundo tiempo, ajustar sus modelos a la "función de lo real" (Janet), y después reconstruir otras configuraciones a lo largo del tiempo. Si no, sus fantasmas perderían su credibilidad y su utilidad. Romperían nuestra voluntad de dominación práctica de lo real.

Ese juego no es el mismo en el surrealismo, el horizonte de un gran proyecto *imaginado* no tiene

[14] André Breton, *L'Amour fou*, p. 156.

que humillarse ante la negación que pueda dar la realidad. Dice Breton: "Imaginación no es don, sino por excelencia objeto de conquista [. . .] Digo que la imaginación, tome de donde *tome* y —esto, para mí, aún está por demostrarse—, si verdaderamente toma de otra parte, no tiene que humillarse ante la vida. Habrá siempre, en especial, entre las ideas llamadas recibidas y las ideas. . . quién sabe, por recibir, una diferencia capaz de hacer que la imaginación se adueñe de la situación del espíritu."[15] Un ejemplo de ello sería el horizonte del amor *único*, en Breton: "Ella [la escena] está bloqueada [. . .] por una hilera de mujeres sentadas, con vestidos claros, los más conmovedores que se hayan puesto nunca [. . .] Entra un hombre. . . él las reconoce: una tras otra, ¿todas a la vez? Son las mujeres que él amó, que lo amaron, éstas de años, aquéllas de un día."[16] Entre la esperanza del amor único y la "realidad" soñada de esta serie, hay una diferencia que hace exclamar a Breton: "¡Qué negro está esto!" Una separación, una emoción, pero no una contradicción.

De este modo, el surrealismo se pone en completo desacuerdo con la teoría antigua de la imaginación (Platón, Aristóteles, los estoicos). La *phantasia* es, allí, del dominio del *parecer,* no del *ser*. Ahora bien, en lo que concierne al arte antes que nada, lo aprisiona en la región del no ser y de la mentira

[15] André Breton, "Il y aura une fois", en *Le Surréalisme ASDLR*, núm. 1, julio de 1930.

[16] André Breton, "La Beauté sera convulsive", reproducido en *L'Amour fou,* texto I, 1934.

(Jean Starobinski lo muestra).[17] En cambio, el mismo autor nos recuerda que en el Renacimiento, un Giordano Bruno presentaba la imaginación no como *un* sentido interior, sino como *el conjunto de los sentidos interiores*, "fuente viva de formas originales, principio de la fecundidad infinita del pensamiento". Giordano Bruno debe mucho a las corrientes gnósticas, de las cuales procede en ciertos aspectos el surrealismo.

A esa corriente filosófica se añade todo un pensamiento médico, salido de Paracelso. De Paracelso a Fludd, a Jacob Boehme, a Mesmer y hasta los filósofos románticos, el surrealismo ha encontrado su hilo conductor.

Así pues, nada está más lejos de la imaginación surrealista que lo arbitrario: lo arbitrario es la obra del intelecto y sólo de él; es una construcción lógica; la imaginación está aliada a la acción y al sentimiento; constituye una realidad espiritual. Al romanticismo alemán, el surrealismo le ha tomado la noción de *Märchen*: producto inmediato, necesario, ideal y *profético*, según Novalis, de la imaginación entregada a ella misma.

En ese punto se distinguen fácilmente varias concepciones de las formas mediante las cuales se descubre la imaginación. Para unos, la imaginación esencialmente proveedora de imágenes tiene el sentido de fantasmas, está aliada al espacio y a las co-

[17] Jean Starobinski, "Remarques sur l'histoire du concept d'imagination", en *Cahiers internationaux de symbolisme*, núm. 11, 1966.

sas. Para otros, la imaginación es, ante todo, cuestión del lenguaje, está aliada al inconsciente.

Hagamos, para empezar, un recorrido por la forma en que los surrealistas y sus análogos conciben el lenguaje.

Hemos visto que en Breton el lenguaje relacional en todo caso no era percibido en ninguna parte como medio de comunicación intersubjetiva. El lenguaje ordinario, no poético —para el surrealismo y sus márgenes— es amo del error y de la falsedad. Hemos visto lo que Breton pensaba del *diálogo*; todo lenguaje controlado, con pretensiones racionales, cae bajo el golpe de la crítica de la lógica tal como la emprende el primer *Manifiesto*.

> Vivimos aún bajo el reino de la lógica [. . .] pero los procedimientos lógicos, en nuestros días, ya no se aplican más que a la resolución de problemas de interés secundario [. . .] su capa de civilización, su pretexto de progreso, hemos llegado a expulsar del espíritu todo lo que con razón o sin ella se puede llamar superstición, quimera; a proscribir todo modo de búsqueda de la verdad que no esté conforme al uso.

Pero esta crítica del lenguaje relacional trivial y de la lógica va acompañada, en Breton, por una confianza inmensa puesta en sí misma, desde que se ha interrogado en su *inocencia* (no he dicho en su "inconsciencia"). Octavio Paz lo afirmaba en términos analógicos: "La atracción y la repulsión entre sílabas y entre palabras no son diferentes de las de los astros o los cuerpos. La naturaleza es lenguaje y el lenguaje el doble de la naturaleza. Recuperar el lenguaje natural es volver a la naturaleza, antes

de la caída y antes de la historia: la poesía es el testimonio de la inocencia primera."[18] Inocencia no en el sentido de movimiento regresivo hacia una temporalidad de la ausencia de tiempo, sino en el sentido ético de *libre,* desprovisto de culpabilidad. Inocencia que se atribuye al "pensamiento salvaje". El pensamiento surrealista se une intuitivamente a las posiciones de Claude Lévi-Strauss (que frecuenta al grupo surrealista durante los cincuenta), concernientes al pensamiento mágico y a sus relaciones con el pensamiento racional: por su teoría lingüística de los mitos, y cualquiera que sea esta teoría, Claude Lévi-Strauss no admite, entre el pensamiento salvaje y el pensamiento lógico, más que diferencias de empleo y de estrategia, no de estructura.

La intuición surrealista concerniente al lenguaje aprehende esta función humana como facultad de *simbolizar* (en sentido muy lato; representar lo irreal por un signo y comprender el signo como representante de lo real), y como facultad de prever, de programar, de inventar. En ese sentido, se tiene una confianza total en el lenguaje, *en su poder de enunciación* en la medida en que nuestro lenguaje *también* es el producto de una actividad en que la imaginación desempeña su parte: "¿No depende esencialmente la mediocridad de nuestro universo, de nuestro poder de enunciación?"[19] Atrevámonos a decir: "Habrá una vez" ("Il y aura une fois"), y

[18] Octavio Paz, "André Breton ou la recherche du commencement", en *L'Arc,* núm. 32 (Georges Bataille), 1967.

[19] André Breton, "Introduction au discours sur le peu de réalité, en *Point du jour,* 1924.

el juego del lenguaje y del deseo hará venir lo que no teníamos la audacia de esperar.

La filosofía del lenguaje tal como se le encuentra, más o menos implícita, más o menos contradictoria, en el surrealismo, toma nota de un privilegio del lenguaje, en torno al cual la realidad misma se redefine. Esta dirección —para la que el ser es lenguaje— me parece grandemente prioritaria en el seno del surrealismo, puesto que pone en relación el nominalismo absoluto (que yo he puesto en evidencia en el proyecto de la escritura automática) y la insistencia surrealista en separar la función programadora o creadora del lenguaje.[20]

En este punto preciso, en todo caso —en la cuestión del lenguaje—, se finca la diferencia entre el proyecto fenomenológico *stricto sensu* (hacia el cual he empujado antes el pensamiento de Breton sobre la percepción y la memoria) y el proyecto surrealistas.

Ciertas lingüísticas positivistas, de inspiración fenomenológica, como la de J. L. Austin (muerto en 1960), toman en cuenta el enunciado afectivo de una manera que, para empezar, parece surrealista puesto que el acto de hablar es allí en primera instancia un acto (*speech-act*). Del lado de Maurice Merleau-Ponty ("Le Philosophe et son ombre", en *Signes*, 1960, o *Le Visible et l'Invisible*, 1964), se puede creer que se recuperan allí ideas que son fuerzas del surrealismo en la afirmación de que la verdad que se abre camino a través del lenguaje

[20] En este punto me opongo a Claude Abastado, *Le Surréalisme*, Hachette, 1975, pp. 126 *ss.*

es *también* de orden teleológico, o en la insistencia con la cual subraya el movimiento en la expresión, y la lucha por pasar de la intención significante a la enunciación articulada. Mas, para el surrealismo, no hay sentido antes de haber lenguaje (la misma comprobación funda la diferencia con el marxismo). La intensión se perfila al mismo tiempo que sus palabras y su signo.

Mientras tanto, la filosofía del lenguaje que se dibuja en el surrealismo no es arrojada, sin embargo, del lado del estructuralismo y de esta "muerte del sujeto" a la que este último tiende. De hecho, si el universo del discurso tiene en el estructuralismo una categoría de absoluto, éste no es el caso en el surrealismo.

El acento se pone sobre una verdad en proceso de revelación. En tanto que *instancia de*, es una actitud fenomenológica. En tanto que *no hay* anterioridad del sentido sobre el lenguaje, no se reconoce la intuición principal de Husserl. Pero se puede encontrar allí legítimamente la del joven Heidegger, el de *El ser y el tiempo*. Elisabeth Lenk lo ha mostrado bien para André Breton.[21] El "siendo" sólo se comprende a partir de estructuras de anticipación. El lenguaje no es nada, está vacío, si no está interiormente ligado por la manifestación misma de lo que adviene cuando el poeta o el pensador habla. Por ello, puede decirse globalmente que la filosofía del lenguaje mayoritario en los surrealistas, filoso-

[21] Elisabeth Lenk, *Der springende Narziss, André Bretons poetischer Materialismus*, Munich, Rogner & Bernhard, 1971.

fía para la cual el ser (en tanto que por venir) es lenguaje, se aproxima de la corriente hermenéutica no ontológica de la filosofía de la lengua, que acentúa en extremo el significado y el más allá del significado, a saber, la intención del texto y del autor del texto (corriente de la que Paul Ricoeur es, en Francia, el representante más lúcido, con H. G. Gadamer en Alemania). En Breton y sus amigos, el lenguaje se vuelve hacia el objeto y su intimación asegura que esté sobre el vector del deseo.

Por referencia a esta corriente mayoritaria, se distinguirán mejor, en adelante, las corrientes "pesimistas" en su concepción del lenguaje, que rodean por todos lados al optimismo fundamental del surrealismo mayoritario.

Deseo hablar, inicialmente, de Georges Bataille: la crítica del lenguaje es mucho más radical en Bataille porque no se ve ningún medio de "recuperación" del lado de la *inocencia.* Se sabe que, en todo caso, Bataille es absolutamente hostil a la escritura automática. La comunicación intersubjetiva es, en él, comunicación transgresiva: gritos en el silencio, el no lenguaje entre amantes:

> Ninguna comunicación es más violenta. El desgarrón oculto (como una imperfección, como una vergüenza del ser) se revela (se confiesa), se pega golosamente a la otra desgarradura: el punto de encuentro de los amantes es el delirio de desgarrar y de ser desgarrado.[22]

[22] Georges Bataille, "Catéchisme de Dianus", en *Œuvres complètes,* t. V, p. 406.

Desde entonces, Bataille considera que la función del lenguaje es describir el mundo —y solamente describirlo— para la conciencia. En el hilo de la filosofía lógica, Bataille piensa que el lenguaje es imperfecto y que desempeña mal su función. El lenguaje sería el conjunto de las proposiciones que sirven para exponer el mundo:

> Pero si el lenguaje se expone, sólo puede hacerlo en partes sucesivas que se desarrollan en el tiempo. Jamás nos será dada, en un solo y supremo instante, esta vista global que el lenguaje fragmenta en aspectos separados, ligados en la cohesión de una explicación, pero sucediéndose sin confundirse en su movimiento *analítico*.
>
> Así el lenguaje, al reunir la totalidad de lo que nos importa, al mismo tiempo la dispersa.[23]

La linealidad temporal del lenguaje nos impediría aprehender al mundo en su totalidad. Aparte del vértigo de globalidad que puede leerse aquí, Bataille confunde la frase y la proposición lógica, pertenecientes al lenguaje científico.

También Raymond Queneau sueña con una palabra que no sería oída en el tiempo, y con un lenguaje que no sería percibido como una serie lineal, desde que se le escribe o se le lee. Una imagen cercana al *ser* del lenguaje sería dada por lo que él llama el "lenguaje oral": conjunto de signos mediante los cuales se establece el proceso de la comunicación (ritmo, timbre, acento, gestos, "fallas" de la palabra...). Pero ese "lenguaje oral" es intraducible. La *convención* (social, literaria...) vendría a lanzar

[23] Georges Bataille, *L'Erotisme*, 1957, ed. 1965, p. 302.

sobre este conjunto profuso una red codificada que lo empobrecería inevitablemente.

Después de esta disquisición sobre la concepción del lenguaje en el surrealismo, puede verse qué prioridad se le atribuye en la comunicación humana, y podemos volver sobre *diferentes* formas surrealistas de concebir lo imaginario.

El fantasma desempeña en Breton, René Crevel y Benjamin Péret una función que no se puede encontrar en Aragon, Leiris o ni siquiera en Desnos. En los dos primeros, lo imaginario se constituye en la puesta en escena de un lenguaje en que los significados son tomados en consideración prioritariamente. En cambio, en los segundos, el lenguaje es doblemente prioritario: como lugar de la comunicación y de la *invención*; pero también en tanto que conjunto de los significantes, como lugar de la exuberancia de sus propias formas, de las cuales nacen una proliferación y una diseminación embriagantes.

Estoy tentada de ver en este tratamiento desigual del lenguaje un mecanismo enteramente fundamental, que nos remitiría en cierto modo a las distinciones estéticas establecidas por Wilhelm Worringer entre "abstracción" y "Einfühlung": *Einfühlung* se traduce a veces por conocimiento o empatía, respondiendo a una tendencia propia de la naturaleza humana a no formar más que uno con el mundo, donde encuentran un lugar (por marginal que sea) los "garabatos" del niño y las "obras" de los pueblos primitivos: la "abstracción", para Worringer (que está muy lejos de ver, como Kandinsky, un

abandono de toda limitación racional), es el juego de una figuración en el espacio, el poder proliferante de las formas.[24] En un plano menos psicológico, se puede remitir la tendencia que atribuye una importancia prioritaria a los signos de las cosas y a su arreglo, a una supremacía del funcionamiento metonímico del espíritu; la tendencia que insiste en los significantes de las palabras, en la supremacía del funcionamiento metafórico.

De este modo, pese al prestigio de que goza el desorden en el surrealismo, toda una versión del surrealismo contribuye a restituir un orden a ese desorden: tal sería el orden analógico del lenguaje, la correspondencia misteriosa de los signos de las cosas entre ellos, como corresponden en el universo las cosas. Michel Deguy lo ha mostrado al hablar de jerarquía ascencional y de las *diferencias* mantenidas en la poética de la analogía bretoniana.[25]

Quedaría por mostrar que el tiempo del sujeto no puede ser percibido de manera análoga, en cada una de esas "versiones". Por un lado, toda una discontinuidad temporal funda el juego de sustitución de los signos entre ellos; por otra, una temporalidad es conquistada en su continuidad, en su homología con la contigüidad de las cosas.

El conocimiento pasa, en todo caso, por la fabricación (por medio de un lenguaje así definido) de

[24] Wilhelm Worringer, *Abstraction und Einfühlung*, 1907 (hay traducción al español del FCE).

[25] Michel Deguy, "Du 'Sphinx vertébral' au 'Signe ascedant' ", en *Poétique*, núm. 34, abril de 1978.

modelos explicativos. *Comprender es fabricar*, tal podría ser el lema surrealista, de un extremo al otro de su historia. Breton lo declaraba desde 1922:

> Una experiencia reciente ha mostrado que un individuo bien dotado, en estado de hipnosis, es capaz de ejercer en el género más difícil, siempre que se trate de un género determinado sobre el cual haya sido atraída previamente la atención del sujeto. La famosa máxima: *Comprender es igualar* exige, pues, ser interpretada, en su sentido más fuerte.[26]

A lo cual hace eco, esto, en 1930: "Imaginación no es don, sino por excelencia objeto de conquista" ("Il y aura une fois"); y el mismo año se publican los ensayos de simulación, por Breton y Eluard, de la conversación sostenida por diferentes enfermos mentales (con debilidad mental, manía aguda, parálisis general, delirio de interpretación, demencia precoz), con el título de "Les Possessions" (en *L'Immaculée Conception*). La determinación de un "mito" nuevo es la última aventura de esta tendencia.

Por esta filosofía del conocimiento, el surrealismo se encuentra muy cerca de las intuiciones de Leonardo y, después, de una corriente *inglesa* de la ciencia (Newton, Hobbes, Maxwell, quienes creen que se puede explicar fabricando modelos *mecánicos* con "trozos" de materia y de fuerzas). Esto será fuente de una divergencia más con el cartesianismo francés y su racionalidad geométrica.

[26] André Breton, Francis Picabia, *Les Pas perdus*, p. 135.

Una ética de la revuelta y del riesgo

"Sí, me inquieta saber si un ser está dotado de violencia antes de preguntarme si, en este ser, la violencia *compone* o no *compone*. Creo en la virtud absoluta de todo lo que se ejerce, espontáneamente o no, en el sentido de la inaceptación" (Breton, nota del segundo *Manifiesto del surrealismo*, 1929). El "grito que nos puede arrancar a cada minuto la espantable desproporción de lo que se ha ganado y lo que se ha perdido, de lo que se ha acordado y lo que se ha sufrido", ese grito también lo profiere Crevel, ante el espectáculo político que ofrecen las repúblicas burguesas y su hipocresía social.[27] Así, el surrealismo valora, ante todo, la fuerza del rechazo del hombre ante *lo que es*.

La proyección del deseo (*el eros*, pero también el afán de "más justicia") reúne toda la violencia acumulada ante esas verificaciones: la negativa de justicia social, la tristeza de la soledad afectiva. El deseo, que se ha visto desempeñar su gran función en los fenómenos del "azar objetivo", obtiene su fuerza de asumir de manera absoluta el contacto con la "realidad" y su escándalo: "Siempre me ha parecido que una tensión extrema en la manera de sufrir una prueba moral, sin querer dejarse distraer así fuese imperceptiblemente o consentir por cualquier ejercicio limitar sus estragos, es de tal naturaleza que provoca esos refuerzos": Breton quiere

[27] René Crevel, *Les Pieds dans le plat*, 1933, reed. Pauvert, 1974, pp. 204 *ss.*

decir "refuerzos extraordinarios".[28] Por tanto, hay todo un juego de equilibrio entre la revuelta violenta y la construcción de una temporalidad arrebatada por el deseo.

Ahí se encuentran, *a la vez,* las raíces de la actitud política de los surrealistas (volveré a esto) y las de su concepción del amor. El amor en el surrealismo es un foco de energía que exalta el deseo y el afán de vivir, subtendiendo así en la dinámica temporal a la que el surrealismo quiere devolver toda su fuerza inventiva.

Ahora bien, volveremos a encontrar aquí las diversas separaciones (internas al surrealismo o limítrofes) que antes empecé a esbozar. A una concepción diferente del lenguaje, a esquemas mentales distintos para representar la temporalidad, corresponde poco más o menos el gran debate interno del surrealismo entre el libertinaje y el amor electivo, y esta otra separación: con un erotismo de tipo sádico.

Una segunda observación que debe hacerse, para empezar, concierne a la historia relativa de las mentalidades y del surrealismo. Aquí, la diferencia interna es cronológica. Después de luchar en los años veinte o treinta contra la hipocresía de las costumbres (la concepción del matrimonio como institución social, los tabúes relativos a la sexualidad misma, a las "perversiones" en las prácticas sexuales, la reducción de la mujer, por la institución religiosa y social, a un papel subalterno, etc.), el surrealismo

[28] André Breton, *Arcane 17*, 1944, p. 75 de la edición UGE, 1965.

observa en la corriente de los sesenta una inversión completa de las costumbres: la creencia en la "liberación sexual" se vuelve mayoritaria. La sexualidad se vuelve anodina, y el amor sin consecuencias. El surrealismo recuerda entonces que nunca intentó esta trivialización.

"La educación sexual" deja a la juventud en una situación de desamparo para enfrentarse a la sexualidad sin que queden "intactos los resortes de la sublimación", componente esencial del amor. La entrada en la vida sexual es una *iniciación,* "con todo lo que esta palabra presupone de sagrado". La suspensión demasiado precipitada de los tabúes y de las prohibiciones destruye la percepción de un dominio que debe seguir siendo sacralizado. *A ce prix est l'amour.*[29] Liberación total, no trivialización.

Según se enfoque tal o cual periodo, y tal o cual versión del surrealismo, se le harán, pues, reproches opuestos. La actitud escandalizada ante la audacia de algunas de sus proposiciones, ante toda impregnación erótica, no está ya de moda; hoy se le hacen reproches por un exceso de moralismo y de no hacer la apología de todas las perversiones sexuales: asimilando, por una exageración inspirada en Herbert Marcuse, la transgresión de las prohibiciones en ese dominio con el rechazo de la ley del Padre, con un objetivo revolucionario.[30] Es posible sonreír ante la ingenuidad de estas nuevas críticas

[29] André Breton, "Silbermann", 1964, en *Le Surréalisme et la peinture,* ed. 1965, pp. 407-408.

[30] Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité,* Gallimard, 1971.

(¿una libido "generalizada" —homosexual y que practicara todas las perversiones—, podría liberarnos de todas las neurosis y conducir a la revolución social?); no por ello deja de ser cierto que el libro de Xavière Gauthier, escrito por una mujer, revela bien la insuficiencia de las sugestiones surrealistas en lo que concierne al amor y la sexualidad considerados desde el punto de vista femenino. Hay que reconocerlo: en el surrealismo las mujeres de hoy no encontrarán la respuesta a las carencias de la teoría freudiana en lo que las concierne.

Hay que volver, pues, a las concepciones divergentes del tiempo (individual y colectivo) que se forjan los diferentes surrealistas.

Por un lado, hay todo un resurgimiento humorístico de la paradoja de Zenón. En Aragon (sólo considero el periodo en que es surrealista), el tiempo vivido, con una concepción próxima a la de Dadá, es percibido como un conjunto de instantes equivalentes todos entre ellos, equívocos en su lugar relativo y siempre pulverizables:

> He olvidado hasta el sentido del tiempo: ayer marché hacia ayer o hacia mañana, nada podría decidirlo [. . .] Si sigo siendo el mismo de un minuto a otro, ¿cómo experimentar la calidad adquirida en ese movimiento de manecilla?

Y he aquí lo que cuesta obedecer a una "distracción" súbita: "Una vez que se ha pensado en otra cosa, todo terminó. Imposible volver a mi punto de partida, y de una cosa en otra me encuentro en una región desértica en una época indeterminada

del universo."[31] Sin duda es en los intersticios del tiempo en lo que se funden el "frenesí" y la "sombra"; entendamos: el surrealismo, que permite tener acceso a los "reinos de lo instantáneo".[32] Esta discontinuidad permite el libre juego de permuta de los signos entre ellos. Así ocurre, de manera más clara aun por ser más sistemática, en Duchamp, que propone, por ejemplo, "elevarse" del polvo sobre unas placas de vidrio durante varios meses, con objeto de buscar finalmente la diferencia entre dos vidrios que tienen el polvo de una edad diferente. El polvo rara vez revela su edad a su observador: así, la duración casi no existe. Habría que ejercitarse también en

> perder la posibilidad de reconocer dos cosas similares: dos colores, dos encajes, dos sombreros, dos formas cualesquiera. Llegar a la imposibilidad de memoria visual suficiente para transportar de un semejante a otro la huella en la memoria.[33]

Este ejercicio extraordinario permitiría al observador disipar de su memoria toda huella de las cosas vistas: la "memoria" convertida en sucesión de instantes olvidadizos. Se podrían presentar ejemplos similares en la obra de Michel Leiris, para quien lo posible es más presente que lo real, en favor de una negación del tiempo sensible y el surgimiento de una temporalidad puramente abstracta o constituida

[31] Aragon, *Les Aventures de Télémaque*, ed. 1966, pp. 59 y 61. Este texto es de 1920.

[32] Aragon, *Le Paysan de Paris*, p. 82. Este texto es de 1924.

[33] Marcel Duchamp, nota de la *Boîte verte*, reproducida por Michel Sanouillet en *Duchamp du signe, écrits*, Flammarion, 1976, p. 47.

por coincidencias (*Aurora*), o en Robert Desnos que practica, como Marcel Duchamp, el juego de la sustitución de los objetos en nuestra memoria de lector. Se trata de un puerto: "El malecón es de granito, la aduana es de mármol blanco", declara para empezar el texto (*La Liberté ou l'Amour!*, p. 45). Pero dos renglones más adelante: "El malecón es de pórfido y la aduana es de lava derretida."

Del otro lado, el de Breton, pero también de René Crevel o de Benjamin Péret, la temporalidad se conquista en su aspecto continuo: "Busco el oro del tiempo", escribe Breton. Hay que ir adelante, no hacia lo absoluto, pero de signo a pista y de signo a pista, haciendo de ese movimiento mismo un absoluto: un imperativo categórico ("André Breton, ha dicho, pase", tal es la orden del poema *Tournesol*). El tiempo, en Breton, se descubre en la acción y en el encuentro de la mujer: su dinamismo y su continuidad se conquistan bajo las amenazas de estancamiento y de nostalgia:

Tu verras l'horizon s'entrouvrir et c'en sera fini tout
[à coup du baiser de l'espace
Mais la peur n'existera déjà plus et les carreaux du
[ciel et de la mer
Voleront au vent plus fort que nous.
(*La Mort rose*)

(Verás el horizonte entreabrirse y terminará de
[pronto el beso del espacio
Pero el miedo no existirá más y los cuadros del cielo
[y del mar
Volarán al viento más fuerte que nosotros.)
(*La Muerte rosa*)

Y en Crevel, también el tiempo está orientado, pero por la cólera:

> El mérito de las épocas llamadas de decadencia consiste en que iluminan con una luz excepcionalmente violenta el conflicto entre lo que es y lo que convendría que fuera [...] El siroco, el animal de las zancadas gigantescas, que no se deja ver todos los días, entonces [...] se tiende sobre lugares públicos tan vastos como su desierto original, y, con sus labios como listones de ecuador, da la seguridad de que nada le impedirá ser lo que debe ser.[34]

Sería ilusorio tratar de reducir el movimiento surrealista en su diversidad a esas dos versiones del tiempo —una versión catastrófica y una anagógica—, pero califican bien la oposición entre dos visiones y dos experiencias centrales: la de Aragon y la de Breton. Al lado del surrealismo, por ejemplo en Georges Bataille, el tiempo es inventado a partir de la idea de juego —factor común en las experiencias del éxtasis, de la risa, del erotismo—, pero está eminentemente desprovisto de sentido. Se encuentra allí un tercer modelo para construir la temporalidad: después del modelo matemático (de sustitución de los instantes entre ellos) y el modelo físico (de conquista energética), tal sería un modelo físico pervertido: el tiempo, como por otra parte el espacio del cuerpo humano, serían *indefinidos* (de tal suerte que la energía vital no pudiese dejar de disiparse, sin fin).

[34] René Crevel, *Les Pieds dans le plat*, ed. citada en la nota 27, pp. 182-183.

No es casualidad que los grandes debates sobre el erotismo que animan al surrealismo del interior (¿libertinaje o amor electivo?) y sobre sus márgenes exteriores (¿qué hay de las perversiones y de la influencia de Sade?) vuelvan, aproximadamente, a esas grandes opciones en la medida en que es una concepción diferente de la individuación que de ello emana. En Breton, la aventura se da en la pululación de lo eventual, por poco que se vaya "adelante". El individuo no es más que un momento de *cristalización* en ese gran fluir que se inserta en el dinamismo universal. La imagen utilizada por Breton es exactamente el *cristal*, que él presenta como equivalente de la *figura*, "en el sentido hegeliano de mecanismo material de la individualidad", pero cuya formación y destrucción inserta él en un proceso más general.[35] Mientras que en Aragon, el individuo no se encuentra más que en el instante; en el instante se capta como libertad. Libertad debida a la contingencia de su existencia ("Capto en mí lo ocasional, capto de pronto cómo me supero; lo ocasional soy yo, y formada esta proposición, me río del recuerdo de toda la actividad humana"),[36] libertad encontrada en la relación con otro por la experiencia privilegiada del renegar ("Cuando todo ha acabado", en *Le Libertinage*). Esta última temática es demasiado frecuente en el surrealismo para que se pueda atribuir por entero a Aragon: recuérdese el fin de la primera novela de Crevel, *Détours*, que ter-

[35] André Breton, *L'Amour fou*, texto I, p. 18.

[36] Aragon, "Une vague de rêves", en *Commerce*, núm. 2, 1924.

mina con la traición ("Libertad, mi bella libertad nueva"), o ciertos personajes de Philippe Soupault, Jean (*Le Bon apôtre*, 1923) o Julien (*En joue!*, 1925). Cierto es que en este último no se traiciona por un acto de placer estallante, se traiciona por el hecho de "esta fatiga, esta incertidumbre, esta ausencia de fuerza, este análisis perpetuo que coloca una reflexión ulterior al lado de todos los sentimientos y que por ello los corrompe desde su nacimiento": la frase de Benjamin Constant sobre *Adolphe* es retomada por Soupault como epígrafe de *Corps perdu* (1926).

En todo caso, en Bataille el individuo sólo se define en la perturbación de su cuerpo o en la desmesura. La inversión de lo "bajo" en "alto" ("La uña del dedo gordo es la parte más *humana* del cuerpo humano", en *Documents*, 1929, núm. 6) y la desproporción monstruosa buscada por ella misma (las fotografías de una uña de dedo gordo tomadas por Jacques-André Boiffard para ilustrar este artículo aparecen en la página entera) fundamentan la negativa a considerar al individuo en sus límites y en la orientación de su cuerpo. La economía del individuo se vuelve desde entonces indefinible, fundada, en suma, sobre un modelo físico (como en Breton), pero encerrada en los límites del solo individuo, y encuentra una fuente paradójica en experiencias de *gasto* (el éxtasis, la risa, el erotismo). Este *gasto*, que no pone en juego de ninguna manera la intersubjetividad, debería agotar la energía individual; pero no ocurre así: ésta se presenta como una constante. Es testimonio, sin duda, tan sólo de la

existencia de un "ser comulgante", cuyos recursos serían inagotables.

Sobre estas diversas imágenes del individuo se fundan las grandes elecciones en materia de erotismo. Cierto, no hay que olvidar las maravillosas páginas líricas de Aragon en "Le Sentiment de la natura aux Buttes-Chaumont", después de encontrar a una "dama" que revoluciona el libro del *Paysan de Paris*:

> Mujer, tú ocupas sin embargo el lugar de toda forma [. . .] Encantadora sustituta, eres el resumen de un mundo maravilloso, del mundo natural, y eres tú la que renace cuando cierro los ojos. Tú eres el muro y su agujero. Tú eres el horizonte y la presencia. La escalera y los barrotes de hierro. El eclipse total. La luz [. . .] Dime, solamente, Simbad, lo que piensas del amante que desclavó tu quilla en medio del mar. Para mí, que me abandonen por fin esos cuerpos extraños que me retienen, que mis dedos, mis huesos, mis palabras y su simiento me abandonen, que yo me deshaga en el magnetismo azul del amor.[37]

No olvidemos las páginas de *Aurora*, cuya búsqueda es la misma de la *Aurélia* de Nerval, así como el poema de Eluard, *Liberté*, dedicado inicialmente, según se dijo, a Nusch.

Pero es cierto que el lirismo no es más que un momento en esas vidas dedicadas inicialmente a las mujeres triviales y encantadoras que rondan los "Pasajes" de París. Aragon sale del paso con un elogio de la prostitución en forma de paradoja:

[37] Aragon, *Le Paysan de Paris*, pp. 209-211.

> ¡Y qué!, ¿no es necesario que yo tenga de esta pasión [el amor] un gusto y un respeto muy grandes, y que en mi fuero interior considero únicos, para que ninguna repugnancia pueda apartarme de sus más humildes y de sus menos dignos altares? [. . .] Persigo allí el gran deseo abstracto que a veces se desprende de las pocas figuras que yo haya amado.[38]

y otras veces con el elogio de las que *aman el amor*:

> Y siempre es la misma confesión, la misma juventud, los mismos ojos puros, el mismo gesto ingenuo de sus brazos en torno a mi cuello, la misma caricia, la misma revelación.
>
> Pero nunca es la misma mujer.
>
> Las cartas han dicho que la encontraría en la vida, *pero sin reconocerla.*
>
> Amando el amor.[39]

Y finalmente el deseo, en Eluard, sólo puede nacer de la mirada de otro sobre la mujer que ama. Esto es lo que Heinrich Eglin llama el complejo en Candaulo: aquel rey de Libia que expuso desnuda a su mujer a los ojos de su guardia Giges, para convencerlo de la belleza de la reina. Como fugitivas, pasan observaciones similares en Breton: "Pero yo he conocido también la luz pura: el amor del amor",[40] y, a propósito de Max Walter Svanberg: "Yo por mi parte siempre he pensado que cierta escabrosidad, circunscrita al plano erótico, de la que

[38] Aragon, *ibid.*, pp. 130 y 132.

[39] Paul Eluard, "La Dame de carreau", en *Les Dessous d'une vie, OC*, t. 1, pp. 202-203.

[40] André Breton, "Introduction. . .", en *Point du jour*, 1924, página 10.

nos extasiamos en cierto sueño hasta el punto de conservar la más cruel nostalgia, cuando despertamos, es todo lo que ha podido dar al hombre la idea de los paraísos."[41]

Pero ciertamente es del lado de Marcel Duchamp donde se da curso libre a un erotismo libertino en el cual las *palabras* tienen mucha más importancia que los seres, en el que el humorismo está por doquier. Una "metaironía sobre el erotismo", dijo Octavio Paz a propósito de Marcel Duchamp.[42] *Morceau choisi d'après Courbet* (dibujo de 1968, reproducido en el catálogo de la exposición de Marcel Duchamp en el Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges-Pompidou, 1977) yuxtapone un ave de presa y una mujer mostrando su sexo. Ningún enigma: un juego sobre los significantes que, en su crudeza, Duchamp había revelado a Arturo Schwartz: "Es un halcón y una verdad." *Not a shoe*, objeto que data de 1950, es un molde del sexo femenino, pero molde de una forma completa que corresponde a un órgano hueco. Inversión que adopta la forma de una especie de zapato: recordemos, desde entonces, que la expresión "encontrar la horma de su zapato" se emplea con un sentido exactamente sexual. Esos juegos un tanto festivos no tienen, por último, mucho que ver con el erotismo *si el erotismo es toda la actitud mental que consiste en mantener el deseo en su más alta tensión, en connivencia*

[41] André Breton, Max Walter Svanberg, 1961, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 242.

[42] Octavio Paz, *Deux transparents, Claude Lévi-Strauss et Marcel Duchamp*.

con lo prohibido. El *Prière de toucher,* de 1947 —seno de mujer, de caucho, que adornaba la cubierta del catálogo de la exposición surrealista— muestra claramente que la obligación jocosa se burla de la prohibición. Nada de erotismo, o bien un erotismo criticista que relativiza la diferencia de los sexos sin negarla (la actitud que consiste en desautorizar o negar la diferencia de los sexos, conociéndola y desconociéndola, es la de la perversión).

He ofrecido, de paso, una definición del erotismo. Según el límite que se le asigne, el erotismo es percibido como un exceso de vida, o como aquello que rosa la muerte. Exceso de vida: tal es la erótica de Breton, y Robert Benayoun, que formó parte del último grupo surrealista, cita a Schwaller de Lubicz en *L'Erotique du surréalisme*: "erotismo: magia de la vitalidad, expresada principalmente por el despertar de la potencia sexual". Roce de la muerte, tal es la erótica de Georges Bataille ("Del erotismo es posible decir que es el enfoque de la vida hasta en la muerte" o "el erotismo es en la conciencia del hombre el que pone al ser en cuestión": corte mortal de la conciencia). El erotismo parece ser uno de esos lugares en que la muerte y la vida no se manifiestan como antitéticas, sino que se experimentan como unidas. Por otra parte, si la sexualidad designa la intención de relación en el orden de la fisiología, el erotismo es como una figura de estilo de la sexualidad. Figura de estilo, figuras de palabras. Es allí donde la han encontrado Aragon, Leiris y Duchamp. Se podrían añadir los juegos de Rrose Sélavy en Desnos, justamente inspirados por Du-

champ ("Eros c'est la vie"): *L'acte des sexes est l'axe des sectes* o *Les lois de nos désirs sont des dés sans loisir...*

Sin embargo, del lado de André Breton, o de Benjamin Péret, y hasta de Robert Desnos (cuyo lirismo retoma los hilos sueltos de los textos, y el amor, los de la vida), se exalta con gusto la *suficiencia* perfecta encontrada en el encuentro de una mujer plenamente amada. La mujer es "la piedra angular del mundo material" (*Les Vases communicants*, p. 83); por ella es posible la *salvación terrestre* (*Arcane 17*, p. 48). Y finalmente es "en el amor humano donde reside toda la potencia de regeneración del mundo" (*ibid.*, p. 54). Contrapeso de la piedra de molino con la cual cae la gran Babilonia en la profecía del Antiguo Testamento, una piedra *asciende*: es el amor del hombre y de la mujer. Hasta este punto de imantación.

> El amor no vive más que de reciprocidad, lo que no entraña que sea necesariamente recíproco [...] Pero el amor recíproco es el único que condiciona la imantación total, y nada puede dominar, lo que hace que la carne sea sol y huella espléndida en la carne, que el espíritu sea fuente para siempre brotante, inalterable y siempre viva cuya agua se orienta de una vez por todas entre la caléndula y el tomillo (*ibid.*, p. 28).

La pareja monógama heterosexual se encuentra, así, en el horizonte de esas nostalgias, en una inversión que hace sonreír a aquéllos para quienes ese modo de vivir es sinónimo de universo pequeño-

burgués, antirrevolucionario. Sin embargo, el horizonte de esta *idea* de pareja debe buscarse, antes bien, del lado del mito de lo andrógino, en el clima propicio a la tendencia esotérica del surrealismo. Lo afirma Benjamin Péret: "La noción misma de sagrado emana tan directamente del amor que, sin él, no es concebible nada sagrado."[43] Lo explica Albert Béguin, en un artículo de *Minotaure* (núm. 11, mayo de 1938): "L'Androgyne". De Jacob Boehme a Balzac, pasando por Ritter y Novalis, ese mito refleja la nostalgia del retorno a la unidad. En Jacob Boehme, la mujer se llamará "hombre-mujer puesto que ha sido retirada del hombre" cuando Adán conoció el deseo y le fue dada una compañera. Lo cuenta Desnos:

> Sus labios hacen subir las lágrimas a mis ojos. Ella está allí. Su palabra llega a mis sienes con sus martillos temibles. Sus muslos que yo imagino tienen llamados espontáneos a la marcha [...] Tus labios hacen subir las lágrimas a mis ojos; te acuestas desnuda en mi cerebro y ya no me atrevo a dormir.
>
> Y además, ya basta, ves tú, de hablar de ti en voz alta.[44]

Finalmente, es "su propia esencia la que cada quien busca en otro", escribe Breton citando a Engels.[45] Es inútil reprochar a Breton el número de mujeres que ha amado: él ve en esa multiplicidad una elección cada vez más electiva "por razón mis-

[43] Benjamin Péret, *Anthologie de l'amour sublime.*

[44] Robert Desnos, *La Liberté ou l'Amour!*, pp. 49-50.

[45] André Breton, *Les Vases communicants*, ed. 1970, página 84.

ma de la subjetivización siempre creciente del deseo" (*L'Amour Fou*, texto 1), en la cual todo el mundo reconocerá la huella si las condiciones sociales de la vida ofrecieran posibilidades de unos encuentros mayores. La ruptura con x, aquélla cuyo encuentro es saludado al final de *Nadja,* la atribuyen en *Les Vases communicants* a "la subestimación de la necesidad de bienestar material que puede existir naturalmente, y casi sin saberlo, en una mujer ociosa que por ella misma no dispone de los medios de asegurar ese bienestar".[46] Las barreras sociales, las necesidades de bienestar, enturbian la justa percepción de un *deseo.* Mas, por otra parte, el individuo está ligado muy estrechamente al "deslumbrante reflejo" del universo para que el encuentro entre el hombre y la mujer no esté "sobredeterminado" por esa influencia astral.

> ...la pasión, con sus magníficos ojos extraviados, debe padecer por tener que mezclarse en la lucha terrestre. ¿Por qué no decirlo? Mientras que está más segura de sí misma llega a ocurrirle que tropieza en el corredor de los minutos, de las horas, de los días que se siguen *y no se asemeja.* Este corredor, recubierto de astros variables, se ve, sucesivamente en un dado de luz, crepuscular, y casi totalmente oscuro. (*L'Amour fou*, texto 6, p. 144).

El vocabulario esotérico, en ciertos casos religioso, no debe velar un movimiento de sexualización del universo, ligado al "amor sublime" como su desarrollo natural: "El deseo, mientras permanece liga-

[46] André Breton, *ibid.*, p. 85.

do a la sexualidad, también se ve transfigurado [. . .]; lejos de perder de vista al ser de carne y hueso que le ha dado el nacimiento, tiende pues, en definitiva, a sexualizar el universo."[47] Y en todo caso la sublimación idealista es controlada por el llamado a la sexualidad relacional. La investigación sobre el amor y la investigación de la sexualidad se siguen en los números 11 y 12 de *La Révolution surréaliste* (marzo de 1928 y diciembre de 1929). *L'Union libre* (1931) celebra la transgresión ("Mi mujer tiene lengua de hostia apuñalada") y el amor loco es un amor carnal: "Adoro, nunca he dejado de adorar tu sombra venenosa, tu sombra mortal. Llegará un día en que el hombre sabrá reconocerte por su único amo y honrarte hasta en las misteriosas perversiones de que te rodeas." Y la culpabilidad debe agotarse lentamente, a fin de que se desprenda "el dualismo del bien y del mal".[48] El autor de la *Anthologie de l'amour sublime* y también el de las *Rouilles encagées*. Y siempre la sentimentalidad queda en ridículo. ¡Reléase la feroz rúbrica "correo del corazón" a cargo de Joyce Mansour en la revista *Bief* (a partir de 1958)!

Queda en pie el hecho de que, sin contradicción, la "mujer-niña" es celebrada como mediadora. Ritter, el cabalista amigo de Achim Arnim es citado por Breton, a quien le parece misterioso afirmar que "sólo se ama a la tierra, y por medio de la mujer, la tierra nos ama, a cambio", pero concluye su propio texto con otra cita: "Conoce a la mujer,

[47] Benjamin Péret, *Anthologie de l'amour sublime*.
[48] André Breton, *L'Amour fou*, p. 110.

así como todo el resto se te dará por añadidura."[49] El Arcano 17, en el juego de los *tarots*, es la mujer, la mujer-niña, Melusina, que por su niñez participa de un mundo prelógico, maravilloso, pero, un poco hechicera, no teme llamar a las potencias y las dominaciones. Victor Brauner pinta a esta mujer hechicera y niña sobre la tela *Mythotomie* (1942), la que sostiene en una mano la serpiente (la mujer o el tiempo), y con la otra la tau egipcia, símbolo de la vida y de la muerte, ella, desnuda, es objeto de deseo. El mismo año, pinta *Stable, instable* y comenta: "La sonámbula, en su ceremonial de la hora de la salida del sol, transforma su cabellera en animal fantástico que sostiene con sus patas delanteras la flecha que matará para siempre la imagen de la realidad."[50] Mujer-niña, Toyen se pinta vista de espaldas como una niñita de cartón, ¡dispuesta a atrapar tantas cosas en su red de cazar mariposas! (*La Dormeuse*, 1937). Y Leonora Carrington, por su parte, se pinta como joven mujer, mitad animal: pollita enamorada del caballo de madera blanco de su niñez, sus cabellos alborotados alrededor de ella como una crin (*Self portrait*, 1937).

El papel de aquella mujer, definido por las palabras de los hombres (aun si es una mujer la que pinta o escribe), sigue siendo una función intermedia. Su límite está en su aptitud para metamorfo-

[49] André Breton, "Introduction aux 'Contes bizarres'...", en *Point du jour*, 1933.

[50] Catálogo de la exposición *Victor Brauner*, MNAM, junio-septiembre de 1972, p. 96.

searse, ya sea que se libre de la definición o que deje para el hombre el lugar a otra. La erótica surrealista se vuelve aquí tan cercana de la de los trovadores (aun si esta última es menos sublimada de lo que dice René Nelli —invitado a colaborar, recordémoslo, en las últimas revistas surrealistas). La práctica cortesana del "senhal" —el nombre falso— consiste en ofuscar, por devoción, el nombre del imposible objeto del amor. Forma extrema del amor del nombre de la amada.[51] Así que toda nominación ya es asesinato ("el símbolo se manifiesta inicialmente como asesinato de la cosa"), pero perenniza el deseo del otro, por la palabra misma: "Esta muerte [continúa Jacques Lacan], constituye en el sujeto la eternización de su deseo." Tal vez es ésta la razón de que el nombre de la mujer sea pronunciado muy poco por los surrealistas, hasta *Arcane 17*, colocado bajo el estandarte de un sueño de "Elisa", plantea muy exactamente estos problemas. Breton habla allí de un "misterio": "El amor llamado a renacer por la pérdida del objeto del amor y que sólo entonces se eleva a su plena conciencia, a su total dignidad." La resolución de esta contradicción, afirma, necesita el instrumento "que los hebreos han representado con jeroglíficos por la letra *phé* que se asemeja a la lengua en la boca y que significa, en el sentido más alto, la palabra misma".[52]

[51] François Rigolot, *Poétique et onomastique*, Droz, 1977, y Martine Broda, "L'Objet du poème lyrique", en *Action poétique*, núm. 86.

[52] André Breton, *Arcane 17*, pp. 118-119.

En su transmutación de "objeto" de amor, en una palabra, así fuera el nombre hebreo de la palabra, la mujer tiene dificultades para reconocerse tal como ella misma se percibe social, afectiva y sexualmente. Y toda una vena masculina como femenina en el seno del surrealismo trata de responder a esta espera. Lejos de la opción planteada por Lenin ("La revolución no tolera los estados orgiásticos"),[53] los surrealistas siguen en ello a los utopistas franceses del siglo XIX, como Charles Fourier, o la palabra profética de Rimbaud:

> ¡Cuando se quebrante la infinita servidumbre de la mujer, cuando viva para ella y por ella, el hombre —hasta aquí abominable— la habrá despedido! ¡También ella será poeta! ¡La mujer encontrará lo desconocido! ¿Serán diferentes de los nuestros sus mundos de ideas? Encontrará cosas extrañas, insondables, repulsivas, deliciosas; nosotros las tomaremos, nosotros las comprenderemos.[54]

En 1942 Breton esboza un programa: "Hay que revisar desde el fondo, sin rastro de hipocresía y de manera que ya no pueda tener nada dilatorio, el problema de las relaciones del hombre y de la mujer."[55] En 1944 vuelve a la carga: "Ha llegado el momento de hacer valer las ideas de la mujer a expensas de las del hombre, cuyo fracaso se consuma

[53] Lenin, *De l'émancipation de la femme*, trad. francesa, 1937, p. 74.

[54] Arthur Rimbaud, carta del 15 de mayo de 1871 a Paul Demeny.

[55] André Breton, "Prolégomènes à un troisième manifeste...", reimpreso en *Manifestes du surréalisme*, p. 341.

bastante tumultuosamente el día de hoy. Es al artista en particular al que corresponde [. . .] hacer predominar al máximo todo lo que depende del sistema femenino del mundo en oposición al sistema masculino, hacer un fondo exclusivamente sobre las facultades de la mujer, exaltar, mejor aún, apropiarse hasta hacer celosamente suyo todo lo que la distingue del hombre según la relación de los modos de apreciación y de volición."[56] Y se verá que las pintoras del surrealismo —Toyen, Leonora Carrington, Remedios Varo, Judit Reigl, Frida Kahlo, Mimi Parent, Yahne Le Toumelin— no han aguardado estas frases para *inventar*. Leonora Carrington, en particular, ha construido con los elementos del esoterismo tradicional toda una filosofía del universo en medio del cual se recupera la mujer. En cambio, en la última generación de las *escritoras* del surrealismo (Joyce Mansour, Nora Mitrani. . .), tal vez como reacción contra los efectos simplificadores de la "liberación sexual" de los sesenta, se elogia paradójicamente la *Histoire d'O*[57], en que Pauline Réage hace desfilar los fantasmas de una obediencia absoluta de la mujer al hombre, menos discurso sádico, tal vez, que teología negativa inventada por una mujer como homenaje al hombre-dios, pero homenaje *absoluto*.

Del lado de Georges Bataille, el discurso de Breton y de Péret es considerado como idealista; sin embargo, la obra de Sade es reverenciada por estos

[56] *Arcane 17*, pp. 62-63.

[57] Nora Mitrani, "Des esclaves, des suffragettes, du fouet", en *Le Surréalisme, même*, núm. 3, 1957.

últimos, y editada en parte, gracias a ellos. Pero es un hecho que suprimen la apología de las perversiones en provecho de la "liberación" de la sexualidad, por la cual se alcanzaría, por contagio revolucionario, la libertad social y política. Breton hace extrañamente de Sade el precursor de Freud en la nota de presentación de la *Anthologie de l'humour noir*. En Breton y Péret, hay sobre todo una gran *interrogación* en términos de Sade, y como el reencuentro de un enigma: "El mundo sexual, pese a los sondeos memorables, en la época moderna, que realizaron Sade y Freud, no ha dejado de oponer, que yo sepa, a nuestra voluntad de penetración del universo su irrompible núcleo de *noche*."[58]

Por lo contrario, Bataille se interroga, sobre todo después de la guerra y después de morir Maurice Blanchot,[59] sobre el alcance del pensamiento de Sade. Maurice Blanchot dice que Sade se funda sobre el hecho primero de la soledad humana, pues la intersubjetividad no existe en un mundo de mónadas afectivas. La apatía, añade, volviendo a un término central de Sade, es desde entonces la causa y el principio de la energía del hombre que ha elegido ser soberano:

> Sade lo exige: para que la pasión se convierta en energía, es necesario que sea comprimida, que se mediatice pasando por un momento necesario de insensibilidad; entonces, será la mayor posible [...]

[58] André Breton, "Introduction aux 'Contes bizarres'...", en *Point du jour*.

[59] Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, 1949; Georges Bataille, *L'Erotisme*, 1957.

> Todos esos grandes libertinos que no viven más que para el placer, no son grandes sino porque han aniquilado en ellos toda capacidad de placer (Blanchot, p. 259).

Y cita a Sade: "El alma pasa a una especie de apatía que pronto se metamorfosea en placeres mil veces más divinos que los que le procurarían las debilidades." Esta moral de Sade, repensada por Bataille, desemboca en la apología del *desgaste* y del juego pero sin correr el riesgo de agotar una energía del ser propiamente indefinida. Pues finalmente, en Bataille, el ser está más allá de los límites individuales, como un campo continuo sobre el cual se suprimen las individualidades. La "continuidad queda como un fondo de los seres".[60] El individuo no existe más que en relación con este "ser comulgante", pero la intersubjetividad nunca es una relación. La risa y las lágrimas lo dejan percibir: rebasar sus límites para transgredir las prohibiciones (del erotismo, de la muerte, del sacrificio) permite abrir "los seres discontinuos al sentimiento de la continuidad del ser" (*L'Erotisme*).

Al lado de la reflexión de Bataille, y precediéndola, están sus novelas, escritas al principio bajo seudónimo, como la primera, *Histoire de l'oeil*; hay ciertas páginas de Robert Desnos, de Marcel Duchamp o de Aragon (*Irène*), la obra de Joyce Mansour, la obra dibujada de Hans Bellmer, de Salvador Dalí, la de Pierre Molinier. En el seno de una impregnación erótica extremamente fuerte en el su-

[60] *OC*, t. VI, p. 454.

rrealismo, puede notarse una apología de las perversiones: menor, tardía, a veces fuera de sus márgenes históricos, no por ello deja de existir. Xavière Gauthier emprende el censo, tanto más copioso porque añade al surrealismo histórico la obra de pintores que nunca fueron reconocidos (o muy puntualmente) como tales y que sólo su apología de la perversión hace tratarlos como "surrealistas" (Clovis Trouille, Leonor Fini). Onanismo, fetichismo, necrofilia, zoofilia, coprofilia, felación, sodomía... En las ficciones de Desnos, en las novelas de Bataille, en la obra de Dalí o de Bellmer se encontrarán ejemplos de ello. El juego de la verdad sobre la sexualidad al que se entregan los surrealistas en varias veladas de 1928 (*La Révolution surréaliste*, núm. 11) no les atribuye la parte más importante en el detalle, pero sí los *reconoce*. En cambio, en esas mismas páginas, no se reconoce que el sadismo ni el homosexualismo masculino permitan liberar al hombre o a la mujer. Sin embargo, he sabido que la homosexualidad, como fugitiva evocada por Aragon, fue vivida por Crevel y pintada en sus novelas como una pasión dolorosa. No faltan escenas sádicas en Robert Desnos o en Georges Bataille; son corrientes en Joyce Mansour, en los dibujos de Bellmer, en las telas de Molinier.

Finalmente, nadie se asombrará de ver proyectar, sobre todo en la pintura y en el cine surrealista, una angustia de castración, más libre de ser expresada por el fantasma. Aquí no hay ninguna "perversión", la angustia bruta: la que expresan esas manos cortadas, esos órganos aislados que nos echan al rostro

los filmes de Buñuel, las telas de Dalí, de Brauner, de Magritte.

Tan es así que esta última veta erótica, en el surrealismo y sobre sus márgenes, parece ligada sobre todo a un juego con los cuerpos en que los significados están intensamente presentes... Pero al principio no los significantes. De las dos vetas propiamente eróticas del surrealismo (la que yo he ligado a Aragon, pensando en *Libertinage*, pese a su deseo de desviar el término hacia el sentido que tuvo en el siglo XVII; la de Georges Bataille y de Desnos, pensando en *Histoire de l'oeil* y en *La Liberté ou l'Amour!*), una de ellas encuentra en los anagramas, las contraposiciones burlescas de letras o el juego de los *incipit*, el placer de transgredir ciertas leyes del lenguaje; la otra encuentra en el deslizamiento sustitutivo de los cuerpos entre ellos, de los lugares del cuerpo entre ellos, en la permutación o la circulación de los objetos parciales, el placer de la perturbación de los usos, de los sentidos, de los espacios, de las propiedades, en lo cual consiste otra forma de transgresión de las prohibiciones.

Pero aun si la liberación de la sexualidad y del amor pasa por el reconocimiento de las diversas formas adoptadas por el deseo humano, la obediencia a ese polimorfismo (¿una "*libido* generalizada"?) no libera automáticamente al hombre ni a la mujer de las cadenas íntimas que el tiempo ha sellado sobre ellos. Jean-Bertrand Pontails interroga:

> ¿No hay, más apremiante que ninguna pulsión, una "compulsión a la síntesis" que nos mueve a encon-

trar en una figura del otro, persona u obra, "el objeto total" sin cuya garantía nos veríamos nosotros mismos condenados a la separación, al desencadenamiento de la pulsión de muerte? Pues, si la pulsión sexual no encuentra su objetivo en una *forma*, deriva o se fija en el fantasma fijado (escenario repetitivo del perverso). Librada a ella misma, termina por confundirse con la pulsión de muerte [...]. En sus aspectos más discretos, menos espectaculares, ya es negación del otro semejante, en beneficio de la puesta en escena de una construcción, de un fantasma agenciado [...]

La perversión misma pasa [en el surrealismo] por una inversión deliberada, del lado de los signos. Mientras que la perversión sexual propiamente dicha queda sometida, encadenada al cuerpo, lo parcializa, lo descompone, trata de desarticularlo en signos, la "perversión" surrealista tiende, al contrario, a sexualizar el lenguaje, verbal o gráfico, a hacer de él un sustituto del cuerpo. Son las palabras las que crean el amor.[61]

La búsqueda del "objeto total" que garantice a nuestro tiempo seguir siendo *continuo* es, en efecto, la especificidad de la búsqueda de Breton o de Péret, en un erotismo cuyo lenguaje se ha tomado, voluntariamente, del esoterismo. Reconoce *en el otro* el poder de *informar* al yo. La perversión invertida del lado de los signos es el sentido de la búsqueda de Aragon, de Duchamp, a veces de Desnos. En cuanto a la perversión que se adhiere a los significados y que corre, en efecto, por el surrealismo en sus márgenes o sus intersticios, no creo que

[61] Jean-Bertrand Pontalis, prefacio a Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité.*

haya que confundirla con todo el erotismo surrealista. Es su franja acultural. No se le podría pasar por alto, ni se podrían reducir las otras formas de erotismo surrealista bajo su dependencia.

Una política libertaria. La categoría de la obra de arte revolucionaria

La reflexión ética sobre la que se funda el surrealismo nos ha mostrado el rechazo de *lo que* motivaba la acción de los surrealistas, pero también la seguridad en la fuerza de la invención humana llevada por el deseo. Lo que es: el rechazo de la justicia social, la explotación capitalista del trabajo. Lo que debería ser: un excedente de justicia; que dejen de estar alineados los trabajadores; que el lugar del artista sea reconocido en la sociedad... La reivindicación violenta de más justicia acerca a los surrealistas a todas las corrientes políticas de inspiración igualitaria, contrarias al orden establecido.

Pero los desborda constantemente. La reivindicación surrealista, de orden poético en el sentido etimológico, es arrastrada por una revuelta en todo sentido, moral, estético, social, cuyos puntos de aplicación no pueden limitarse al orden social y político de las cosas y, en todo caso, difícilmente se subordinaría a la disciplina de un partido. Cuando se conoce la del Partido Comunista Francés, en los años veinte, después de la escisión de Tours, se pueden concebir los enfrentamientos que hubo entre

dos sensibilidades divergentes, entre la noción de "línea" del Partido (concepción rigurosa de la obediencia con vistas a un bien ulterior), y la obsesión absoluta de libertad que se encuentra en el surrealismo. Hemos visto antes que a partir del verano de 1935 la ruptura con el PCF está consumada y es irreversible. Pero cualquiera que hubiese sido esta obsesión, la posición de los surrealistas habría sido, sin duda, no menos irreductible: "El surrealismo, actitud revolucionaria del espíritu, supera infinitamente las recetas políticas en pro de la revolución" (*Au grand jour*, 1927). "Siendo la causa surrealista la de la libertad, el surrealismo se propone reivindicar esta libertad a una altura que, fuera de él, es considerada imposible. Si pasamos por modalidades accesibles [y opciones políticas] que quede entendido que para nosotros no son más que medios" (Jean Schuster, "Cerisy-la-Salle", 1966).

Por último, el querer político en un partido revolucionario siempre está subordinado a la razón, a la lógica. Y es conocido el desprecio que Bretón y sus amigos sienten hacia la lógica, apenas capaz de responder "a la resolución de problemas de interés secundario" (*Manifiesto*). El sueño y lo imaginario, potencias inventivas, son facultades individuales: cruel verificación.

Dicho esto, los surrealistas han postulado la resolución futura de esta antinomia deprimente, el "divorcio irreparable de la acción y del sueño", y esto desde *Les Vases communicants*, hasta los años de la posguerra en que Breton suscribe unas frases de Dionys Mascolo: "Por el momento hay que elegir

[entre el hecho de ser artista o de ser revolucionario]. Pero en esta misma elección, hay que mantener, *no importa cómo*, la indivisión teórica primera, la identidad fundamental del sentido de la revolución materialista y del sentido de toda obra, que es asegurar la comunicación." Dionys Mascolo añadía (en 1953): "No hay intelectual comunista. No hay intelectual no comunista posible."[62]

Por tanto, su posición política ha sido, sobre todo, la de testigos alerta, que a su vez alertan sin tregua a la opinión pública sobre las amenazas que se elevan sin cesar contra la libertad individual; pero al mismo tiempo esta posición ha consistido en comprometerse (con la palabra, que en la acción política es una forma de acción, y a menudo con actos) con ciertos movimientos tendientes a modificar la situación política.

Una constante: la seducción del anarquismo

Hasta 1925, la historia del surrealismo precedente no ha puesto el acento sobre las proposiciones políticas, debido a que no se encuentran en el primer plano y siguen siendo bastante contradictorias, aunque globalmente de tipo libertario. En su lectura del simbolismo, Breton ha encontrado los puntos de tangencia con la anarquía en Saint-Pol Roux, en el Barrès de *L'Ennemi des lois*, en Mallarmé, en las

[62] Citado en André Breton, *Perspective cavalière*, 1970, p. 28, con una omisión tipográfica de la última frase, lo que deforma la idea de Mascolo.

palabras de la Monelle de Marcel Schwob, sobre todo en Alfred Jarry. El año del caso Bonnot (1913) había hecho recordar "el terror negro" de 1892. Breton no esperó esta fecha para leer la prensa anarquista o anarquizante (*Le Libertaire, L'Anarchie*, a partir de su fundación, en 1913, *L'Action d'art*). Pues su conciencia política es una conciencia emotiva de la revuelta, y toda una pasión en favor de los rebeldes. "El sentido de la revuelta, en Breton, no es un sentimiento fabricado, destinado a sostener una ideología aprendida en los libros y nunca en la vida", observa Victor Crastre,[63] y remarca que en *Arcane 17* nos entrega un recuerdo de la niñez: "No olvidaré jamás el relajamiento, la exaltación y el orgullo que me causó una de las primeras veces que, siendo niño, me llevaron a un cementerio [...] el descubrimiento de una simple lápida de granito, en que aparecía grabada, con mayúsculas rojas, un lema soberbio: NI DIOS NI AMO", y el recuerdo de la adolescencia de las "innumerables lenguas de fuego" de las banderas rojas desplegadas en el curso de una gran manifestación sindical, en 1913, contra la carrera armamentista, con las cuales de pronto se mezcló "el vuelo de banderas negras". "Más que nunca —añade— las corrientes de simpatía y de antipatía me parece que tienen una fuerza capaz de someter las ideas."[64] Así, hay que llamar, a toda voz, "la revolución, una revolución cualquiera, todo lo sangrienta que se desee [...] No sería malo que

[63] Victor Crastre, *André Breton*, Rodez, Arcanes, 1952, página 39.

[64] André Breton, *Arcane 17*, pp. 14 y 16.

se restablecieran para el espíritu las leyes del terror".[65] En cuanto a la adolescencia de Aragon, no parece dar a la política semejante importancia afectiva. Mucho tiempo después, en *Le Mentir-vrai* (1964), pinta en su doble, Paul, a un hombre muy joven que tiene grandes desacuerdos *políticos* con su amigo más íntimo, Guy (Guy Renaudot d'Arc). Se considera como "un hombre de izquierda". "La posición política de su padrino [Louis Andrieux, radical en el sentido de la época, es decir, republicano anticlerical, pero socialmente muy moderado] influye sobre él", comenta Pierre Daix (*Aragon, une vie à changer*, p. 30).

Y durante todo este periodo que precede a la guerra del Rif, la influencia de Vaché y de su nihilismo, y después la de Tristan Tzara (*véanse* los *Manifestes dada*), colorean la empresa colectiva. El espíritu subversivo triunfa sobre la voluntad revolucionaria, pues el programa de esta subversión es demasiado vasto para merecer el nombre de *programa*; desafía la estructuración de sus metas. Así, puede verse a Jacques Rigaut, en el "proceso" de Barrès (1921) que rechaza hasta al "primer" Barrès, anarquizante de *L'Ennemi des lois*: "La revuelta es una forma de optimismo apenas menos repugnante que el optimismo de hoy. La revuelta, para ser posible, supone que se considere una oportunidad de reaccionar, es decir, que hay un orden de cosas preferible y al cual hay que tender [. . .]. No puedo creer que haya algo satisfactorio." Se puede

[65] André Breton, "Caractères de l'évolution moderne. . .", en *Les Pas perdus*, p. 170.

ver además, en el número 3 de *La Révolution surréaliste,* la "Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous", preparada por la pluma de Robert Desnos, quien afirma: "Todos los actos individuales son antisociales. Los locos son las víctimas individuales por excelencia de la dictadura social"; y, en la misma revista, la declaración de Eluard: "No es de orden revolucionario. No es más que desorden y locura." Sin embargo, sería muy exagerado argüir el suicidio de Jacques Vaché y después el de Jacques Rigaut para unir todos los suicidios de los surrealistas y de sus análogos, y ver allí la marca de un desorden y de un pesimismo esenciales.

Una corriente, en todo caso más anarquista que nihilista, sigue siendo perceptible a lo largo del surrealismo histórico. Resurgió después de la guerra con una seducción renovada. Todos podemos recordar la colaboración continua aportada durante un año y medio, por el grupo de Breton, al órgano de la federación anarquista, *Le Libertaire* (octubre de 1951-enero de 1953). *La Claire Tour*, colaboración personal de Breton (enero de 1952), recuerda: "Donde el surrealismo se reconoció por primera vez, mucho antes de definirse a sí mismo y cuando aún no era más que una asociación libre entre individuos que rechazaban espontáneamente y en bloque las cohersiones sociales y morales de su época, es ante el espejo negro del anarquismo."[66]

De este anarquismo no pocos caracteres se manifiestan en los textos surrealistas, y ello en todas las

[66] André Breton, "La Claire Tour", reproducido en *La Clé des champs.*

épocas. Podemos encontrar al antiestatismo fundamental, el rechazo a toda jerarquía y a todo sistema en declaraciones de Benjamin Péret, y después de Jean Schuster: "El poeta no tiene que mantener en otro una esperanza ilusoria, humana o celeste, ni desarmar los espíritus insuflándoles una confianza sin límites en un padre o en un jefe contra el cual toda crítica se vuelve sacrílega. Todo lo contrario, a él le toca pronunciar las palabras más sacrílegas y las blasfemias permanentes."[67] Y Jean Schuster dice en 1950: "Nuestro acoso agresivo a la sociedad corrupta, nuestra hostilidad a los ideales degradantes, encuentran su corolario [. . .] en nuestro deseo de un gran viento ateo, purificador y revolucionario" (*Respuesta a una encuesta acerca de la juventud intelectual*).

Dice Jean Schuster, nuevamente, en 1967: "¿Qué es el sistema? Es el conjunto extremadamente complejo de principios, de instituciones, de leyes, de costumbres, de prohibiciones, de mitos, de dogmas, de ideas, de símbolos que separan al hombre de su propio pensamiento."[68] Y se podría confrontar esta reflexión con las de Georges Bataille sobre *la subversión* necesaria de la cultura, que sólo puede existir al precio de una inversión de los valores (*L'Expérience interieure*, 1943). Se encuentra por doquier el rechazo de los patriotismos, desde la emoción causada por la guerra del Rif hasta la Declaración sobre el derecho a la insumisión en la guerra de Argelia

[67] Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, 1945.

[68] Jean Schuster, "Les Bases théoriques du surréalisme", 1967, en *Archives 57-68*, p. 146.

en 1960, y su corolario, el internacionalismo activo, tan claramente visible en la actividad pictórica reconocida en el surrealismo. El antimilitarismo activo es otra de sus consecuencias, y las palabras de Aragon (1928) no han envejecido:

> . . .lo que nos reprochan es gritar ¡mata! y burlarnos de ello. Hago observar que lo que yo grito no se debe a la generación espontánea, yo no creo en la partenogénesis de mi violencia, sino en su determinismo [. . .]
>
> . . .considero un inmundo abuso lo que el gobierno y la justicia se arrojan en Francia en nuestros días: prohibir a quienes detestan al ejército el derecho de expresar por escrito, con los comentarios que les plazcan, la repugnancia que sienten hacia una institución asquerosa contra la cual toda empresa es humanamente legítima y todo atentado recomendable.[69]

Sin embargo, el llamado a la autonomía del individuo no es tan utópico como en el anarquismo histórico, al menos en su forma proudoniana, y en su perpetuación en Bakunin. La confusión esperada, aguardada, entre la libertad de cada quien y la libertad de todos no es en realidad parte integrante del estado del espíritu surrealista, que pone en alto la virtud de la *violencia.* Desde "el acto surrealista más sencillo. . ." en que Breton mide en el hombre su facultad de *rechazo,* hasta la afirmación de Jean Schuster (1966, en "Cerisy-la-Salle") de un "pesimismo fundamental en cuanto al destino de la libertad", lo que se manifiesta es una tensión inquieta.

[69] Aragon, *Traité du style,* 1928, página 222 y después 234-235.

La apología de la violencia política que se encuentra en las proposiciones del grupo *Contre-Attaque*, en que se unen André Breton, Georges Bataille y sus amigos, tiende a luchar en 1935 contra la violencia fascista *utilizando los recursos de la violencia del hombre* en la medida en que el espíritu democrático parece ser incapaz de frenar el aumento de los peligros.

> Violentamente hostiles a toda tendencia, cualquiera que sea la forma que adopte, captando la Revolución en beneficio de las ideas de nación o de patria, nos dirigimos a todos aquellos que, por todos los medios y sin reserva, están resueltos a abatir la autoridad capitalista y sus instituciones políticas [. . .]
>
> Afirmamos que el régimen actual debe ser atacado con una táctica renovada. La táctica tradicional de los movimientos revolucionarios nunca ha valido más que aplicada a la liquidación de las autocracias [. . .]
>
> Comprobamos que la reacción nacionalista ha sabido aprovechar en otros países las armas políticas creadas por el movimiento obrero: nos proponemos, a la vez, servirnos de las armas creadas por el fascismo, que ha sabido utilizar la aspiración funda- y el fanatismo. Pero afirmamos que la exaltación que debe ser puesta al servicio del interés universal mental de los hombres hasta la exaltación afectiva de los hombres debe ser infinitamente más grande y más destructora, de una grandeza totalmente distinta de la de los nacionalistas sometidos a la conservación social y a los intereses egoístas de las patrias.[70]

[70] Texto reproducido enteramente por José Pierre, *Tracts surréalistes. . .*, t. I. 1980.

Pero hemos pasado con esto a otro aspecto de la violencia libertaria, que es la *exaltación moral.* Esta tendencia, individualista y aristocrática, está fuertemente opuesta en su espíritu al anarquismo, así como el anarcosindicalismo ha perpetuado la tradición. En *Arcane 17,* Breton distingue, entre los participantes de la manifestación sindical de 1913, que él evocaba, a aquéllos en quienes la esperanza sigue siendo "razonable" mientras que la llama de la pasión

> llevaba a los otros, más raros, a consumirse en el lugar en una actitud inexorable de sedición y de desafío [. . .] esta última actitud, a la cual en la historia intelectual no faltan ilustres análogos, así se llamen Pascal, Nietzsche, Strindberg o Rimbaud, siempre me ha parecido de las más justificables en el plano emotivo, excluyendo las razones enteramente utilitarias que la sociedad pueda tener para reprimirlos. Hay que reconocer al menos, y entre nosotros, que *sólo ella está marcada por una grandeza infernal* [las cursivas son mías].[71]

Sin embargo, hay allí una vertiente aristocrática y anarquizante que había alejado, precisamente, a Breton de Bataille después de la primera publicación de un primer *Cahier* de *Contre-Attaque.*

Esas tendencias libertarias, anarquistas, casi nihilistas, fueron el blanco de Jean-Paul Sartre después de Albert Camus en 1947 y 1951, en una época en que la construcción de una sociedad nueva parecía posible en Francia. Sus críticas nos parecen hoy muy *caducas*, por una parte porque, inspiradas por un

[71] André Breton, *Arcane 17*, pp. 15-16.

marxismo un poco vago, tildan a los surrealistas de enredadores, de obstaculizadores, en el seno de una sociedad política cuya unidad era muy provisional; por otra parte, en el sentido de que la crítica de Sartre, inspirado por el psicoanálisis y el análisis filosófico, se queda, pese a su elegancia formal, en un nivel de los más vulgares.[72] ¿La revuelta surrealista? Revuelta contra el padre, y el padre *burgués.* Y después, una tendencia puramente idealista y subjetiva podría notarse en las obras surrealistas, entre las cuales cita obras geniales pero de intención poco clara, como *Why not sneeze?* de Marcel Duchamp. Sartre no vuelve a colocar la actividad artística ni las posiciones políticas en la corriente de una ética surrealista; en cuanto a la crítica formulada por Camus, se apoya sobre la palabra *rebeldía,* mas para quitarle todo su sentido original. Si la rebeldía es pura creatividad, ya no es una rebeldía, es tal vez una revolución, tal vez ello pueda convertirse en una rebeldía "sobre medida" (como lo muestran los surrealistas en un número especial de la revista marsellesa *La Rue,* de junio de 1952), y hasta, precisa Gérard Legrand, una "¡medida para nada!"

1925-1935: ¿Es posible el acuerdo con los marxistas?

En 1935, mientras va a terminar el diálogo con los comunistas, Breton retoma el lema de Marx: "Trans-

[72] Jean-Paul Sartre, "Qu'est-ce que la littérature?", en *Les Temps modernes,* después *Situations II,* 1947.

formar al mundo." Y aun si le añade el de Rimbaud, "cambiar la vida", precisa que "esos dos lemas, para nosotros, no son más que uno".

Entre la guerra del Rif (1925), que provoca un sobresalto de indignación en las revistas *Clarté, Philosophies* y *La Révolution surréaliste,* y esta fecha de 1935 (*Du temps que les surréalistes avaient raison,* reproducido en *Position politique du surréalisme*), transcurren diez años de esfuerzos y de equívocos, cuyos puntos culminantes recordaré. Cinco surrealistas se adhieren, a título personal, al Partido Comunista, entre el otoño de 1926 y la primavera de 1927, pero, afirman, en *Au grand jour,* sobre todo por el hecho de que "no hacerlo podría implicar de nuestra parte una reserva que no existía, una reflexión de la que se aprovecharían sólo sus enemigos (que son los peores de los nuestros)..." El surrealismo engloba la revuelta política y la construcción revolucionaria; no se somete a ellas. Sin embargo, los surrealistas se defienden al mismo tiempo de toda utopía y hasta se distinguen del anarquismo (Aragon en *Clarté,* en noviembre de 1925). Breton hace una crónica entusiasta del *Lenin,* de Trotsky, que leyó en 1925. En el *Segundo Manifiesto,* afirma la congruencia del surrealismo con el materialismo dialéctico (pero éste es uno de los dos propósitos del texto, y el otro es afirmar la existencia del "punto" espiritual en que se resuelven todas las contradicciones). Sobre todo, intenta hacer la demostración de esta congruencia en *Les Vases communicants,* aunque no resista el placer de amonestar el pragmatismo de los "revolucionarios profesiona-

les" (entendámonos, los de los distintos PC). Recuerda con energía que transformar radicalmente al mundo, que es su designio inmediato, no goza de ninguna prioridad sobre la necesidad que hay de "interpretarlo lo más completamente posible". "La resignación no está escrita sobre la piedra móvil del sueño."[73] Y, por último, varios acontecimientos de importancia desigual *revelan* las discordancias profundas: la ruptura de Aragon y de Sadoul con los surrealistas en la secuela del Congreso de Kharkov, y la exclusión, por el PC, de Breton, Eluard y Crevel en 1933; la firma del pacto franco-soviético de ayuda en caso de guerra, en 1935, que envenena al "Congreso Internacional por la Defensa de la Cultura" (junio de 1935) y vuelve un poco patriotas a los comunistas; éstos son los primeros análisis lúcidos de los "Procesos de Moscú", que comenzaron desde 1929. Después de 1935, los bandos serán en adelante adversos, aunque la guerra de España haya visto unirse a los comunistas y a Benjamin Péret, aunque René Crevel haya tratado, hasta su muerte, de cumplir con sus dos compromisos (había vuelto al PC pocos meses después de su exclusión): si Tzara, en 1935, y Eluard, en 1938, abandonan el campo surrealista, lo hacen por el otro *bando*.

Hay que observar cómo los surrealistas devaluarán siempre la posición humanitaria y pacifista de Henri Barbusse, cuya obra literaria es considerada como mediocre, y cuyo espíritu conciliador es sospechoso, especialmente cuando lanza la llamada al

[73] André Breton, *Les Vases communicants*, páginas 148 y 168.

congreso "de Amsterdam-Playel", en 1932-1933, con Romain Rolland. Respuesta de los surrealistas: *La mobilisation contre la guerre n'est pas la paix* (folleto). En una época en que la URSS y sus aliados creen que la única salvación para el capitalismo en piena crisis económica será atacar a la URSS, el grupo surrealista incluso intentó mostrar su solidaridad absoluta y ortodoxa con el Partido en la URSS, *contra* la corriente francesa pacifista representada por Barbusse (*véase* la respuesta surrealista al telegrama enviado de Moscú por la "Oficina Internacional de la Literatura Revolucionaria", respuesta publicada en *Le Surréalisme ASDLR*, núm. 1, julio de 1930; y también es éste uno de los sentidos de la compleja misión de Aragon y de Sadoul en Kharkov).

En otro periodo de unión nacional y de liberalismo político del PCF, en 1947, mientras que Sartre ataca al surrealismo desde un punto de vista marxizante, una nostalgia de unión reaparece entre artistas que aspiran a hacer una vanguardia surrealista y que al mismo tiempo se adhieren al PCF. Tal es el "surrealismo revolucionario", breve tentativa lanzada en abril de 1947, por Christian Dotremont, abierta sobre todo con una pequeña sociedad internacional: algunos belgas, un húngaro, checos, daneses, alemanes y suecos, a los que algunos franceses (Noël Arnaud, Edouard Jaguer) también aportan su cautela. Breve tentativa, seguida de rupturas y de tensiones aún más vivas, por el hecho de que, según Breton, aliarse con los comunistas no tenía ya la excusa de la ignorancia de los crímenes de Stalin.

El debate más interesante sin duda fue, en el seno del surrealismo, el de Naville y de Breton en la corriente de 1926. Pierre Naville, todavía miembro del grupo surrealista después de su servicio militar, pero también militante en las Juventudes Comunistas, publica un folleto en la primavera de 1926, *La Révolution et les intellectuels (que peuvent faire les surréalistes?)*, en el que niega que se pueda tener una actividad intelectual revolucionaria viviendo en condiciones burguesas. ¿Se puede pensar en "una liberación del espíritu anterior a la abolición de las condiciones burguesas de la vida material y hasta cierto punto independiente de ella"? Se trata de una corriente radical que rechaza, en nombre de la necesidad previa de la revolución, todo lo que no la prepare *directamente*. Ecos de esta actitud volverán a encontrarse en Jean-Paul Sartre en la crítica lanzada a los surrealistas en 1947, y sobre todo en mayo de 1968, en toda clase de proposiciones. El fantasma que se muestra es el del anarquismo individualista: para evitarlo, según Naville, "hay que darse cuenta de que la fuerza espiritual, sustancia que es todo y parte del individuo, está íntimamente ligada a una realidad social que supone efectivamente".

Breton le respondió en *Légitime défense* (otoño de 1926, reproducido en *Point du jour*), fingiendo considerar a Naville como un representante oficial del PCF. Niega toda validez a la oposición establecida por Naville entre "realidad interior" y "mundo de los hechos" (Naville había dado a escoger a los surrealistas entre purificar su vida interior, sacrifi-

car a las teorías contemplativas —singular síntoma de las cuales sería el llamado al *Orient*— o pasar a la *acción*). Lo bien fundado de "la oposición del acto a la palabra, del sueño a la realidad, del presente al pasado y al porvenir [. . .] no se defiende un solo instante". Esta protesta, rigurosa desde el punto de vista surrealista, permite a Breton reivindicar la prosecusión de las experiencias relativas a la vida interior "y ello, desde luego, sin control exterior, ni siquiera marxista",[74] y rechazar la colaboración surrealista a *L'Humanité* que, con la pluma de Henri Barbusse, se había dirigido a ellos para la rúbrica literaria (una "novelita" diaria). Es imposible para los surrealistas sacrificar a la literatura y al arte "de propaganda". Por otro lado, a finales de 1925 y en 1926, Roger Vitrac, y después Antonin Artaud y Phillippe Soupault, quedan excluidos precisamente por tibieza *política* y desviación *artística*. Se encuentra allí, sin duda, uno de los momentos en que se explicita perfectamente —en la tensión y las rupturas— la independencia intelectual y política del surrealismo.

Por último, los temas realmente comunes a los pensamientos surrealista y comunista son de tan gran amplitud que no siempre serán inmediatamente movilizadores. Es tal la obsesión internacionalista, que a veces adopta la figura de tema secundario cuando se ve eternizarse en la URSS un Estado socialista (en lugar del surgimiento esperado de una sociedad comunista sin Estado), Estado que obedece a todas

[74] André Breton, "Légitime défense", en *Point du jour*, página 46.

las coacciones del nacionalismo. Y sin embargo, Eluard pudo escribir: "En 1925, en el momento de la guerra de Marruecos, Max Ernst sostenía conmigo el lema de fraternización del Partido Comunista Francés [. . .] ¡que no nos haya sido posible, durante la guerra, dirigirnos uno al otro, tendiéndonos la mano, espontáneamente, violentamente, contra nuestro enemigo común: la Internacional del lucro."[75] Precisamente, los ataques contra la "Internacional del lucro", el capitalismo en todas sus formas y su aliada la religión, constituyen todavía un tema común entre los comunistas y los surrealistas. Reléase la continuación de la conferencia de Eluard: "Son ese bien, son esa belleza sometidos a las ideas de propiedad, de familia, de religión, de patria, los que combatimos unidos. Los poetas dignos de este nombre se niegan, como los proletarios, a ser explotados. La poesía verdadera está incluida en todo lo que no se adapta a esta moral que, para mantener su orden, su prestigio, no sabe construir más que bancos, cuarteles, prisiones, iglesias, burdeles." Reléanse también Crevel[76] y Pierre Mabille (*Thérèse de Lisieux*, José Corti, 1937).

Por lo tanto, la oposición ideológica de fondo no

[75] Paul Eluard, conferencia dada en Londres en 1935, publicada con el título de "L'Evidence poétique", reproducida en *Œuvres complètes*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, p. 520.

[76] Por ejemplo, en René Crevel: *Le Clavecin de Diderot*, 1932, ed. 1966, pp. 44 y 174; "Au Carrefour de l'amour, la poésie, la science et la révolution", 1935, en *L'Esprit contre la raison*, Tchou, 1969, p. 129; todo el último capítulo de la novela *Les Pieds dans le plat*, 1933.

puede negarse. Concierne, ante todo, a la concepción de las relaciones del individuo y el grupo social. El trabajo puede no ser enajenante en una sociedad socialista, según la perspectiva marxista, mientras que para los surrealistas no es un valor moral, obstaculiza demasiado la movilización activa de lo imaginario. El individuo, en el sentido surrealista, sigue siendo un espíritu cuya aventura no coincide con la de ningún otro, ni siquiera con la aventura de la liberación del proletariado: "La vida entusiasmante del proletariado en lucha, la vida asombrosa y quebrantante del espíritu entregado a las bestias de sí mismo [se trata del poeta Maiakovsky], por nuestra parte sería demasiado vano no querer hacer más que uno de esos dos dramas distintos."[77] Por su lado, los marxistas, en ocasión de la Segunda Conferencia Internacional de los Escritores Revolucionarios (1930), condenan las tesis de Freud por ser "peligrosamente idealistas" y éste es uno de los puntos que la oficina del congreso logra hacer firmar a Aragon y a Sadoul, mientras que el surrealismo, cualesquiera que sean las reservas que haya podido formular ante ciertas tesis de Freud, siempre se refirió a él como un faro. Por último, la función del arte y la concepción misma del lenguaje no son comparables: el lenguaje no está en el centro de la filosofía marxista; el arte, según los marxistas, puede en *último caso* llegar a ser arte de propaganda: esto es un escándalo para los surrealistas. En *Misère de la poésie* (1932), Breton defiende a Ara-

[77] André Breton, ["La Barque de l'amour..."], en *Point du jour*, 1930.

gon, acusado de haber escrito las *palabras* del poema *Front rouge,* no sólo es un texto de circunstancias. La función de la *palabra* del poema no tiene nada que ver, para terminar, con la acción, o, si se quiere, con la palabra de la prosa, en lo cual los surrealistas no pueden tener un lenguaje común con Sartre, quien define la acción del escritor comprometido como una "acción segunda" cuya palabra es, justamente, acción. Pero los surrealistas no quieren disociar tampoco el arte de la acción política. ¿Paradoja? ¿Inconsecuencia? El pensamiento trotskista parece resolver este problema.

El encuentro con el pensamiento trotskista

Debe observarse que el reconocimiento, por los surrealistas, de la corriente trotskista como la filosofía política más capaz de dar cuenta de su visión del mundo es muy progresivo. Trotsky fue expulsado del Partido en noviembre de 1927, pronto exiliado a Alma Ata, después expulsado del territorio soviético en febrero de 1929. Desde el invierno de 1928-1929, Stalin hace deportar a los campesinos refractarios, por miles, y en mayo-junio de 1929, se celebra el primer "proceso de Moscú", el proceso de Chakhty, cuyo significado sabrán comprender muy pocos intelectuales, incluso en la URSS. Después (*Entretiens*), Breton subrayará que cuando leyó el *Lenin* de Trotsky, en 1925, libro que había permitido el durable acercamiento con los comunistas franceses, también fue la pluma de Trotsky la que le

valió su adhesión: "Sobre todo por su lado sensible, me ganó. Por cierta relación con lo *humano*, la persona misma de Lenin como el autor lo había conocido íntimamente, con lo *sobrehumano* [la tarea que había realizado] se desprendía algo muy atractivo que, al mismo tiempo, confería a las ideas que habían sido suyas el más grande poder de atracción" (p. 119).[78] Pero debe decirse que el movimiento trotskista que nació en Francia en 1924, al mismo tiempo que la oposición comunista en la URSS (expulsión de Suvarin), y se refuerza en ocasión de los primeros viajes de Trotsky por el mundo, no busca la alianza con los surrealistas. Pierre Naville encontró en Moscú a Trotsky en octubre de 1927, poco antes de su expulsión del Partido, y rompió él mismo con el PCF en 1928: convertido en responsable trotskista, mantuvo, en todo caso, su distancia con los surrealistas, que le pagan con la misma moneda, por voz de Breton en el *Segundo Manifiesto*. Es innegable que en este periodo (1929-1930) Breton y sus amigos Crevel o Georges Sadoul aún tienen confianza en la URSS (*véase* el núm. 12 de *La Révolution surréaliste*, diciembre de 1929) y Breton cita con disfavor una frase imprudente de Trotsky a propósito de Maiakovsky: "Maiakovsky llegó a la revolución por el camino más corto, el de la bohemia rebelde."[79] Pero ya ha leído en *Clarté* los lúcidos análisis de Trotsky sobre

[78] *Véase* Marguerite Bonnet, "Trotsky y Breton", postface à Léon Trotsky, en *Lénine*, PUF, 1970.

[79] André Breton, ["La Barque de l'amour..."], en *Point du jour*, 1930.

la pretendida "cultura proletaria", y los cita en el *Segundo Manifiesto* (diciembre de 1929). En abril de 1924, la expulsión de Trotsky del territorio francés, después de menos de un año de residencia, provoca el escrito *La Planète sans visa*, dirigido ciertamente contra el gobierno francés y contra el PCF. El texto celebra la formulación trotskista del socialismo: "El socialismo significará un salto del reino de la necesidad al reino de la libertad, también en el sentido de que el hombre de hoy, lleno de contradicciones sin armonía, allanará el camino a una nueva especie más feliz." El fin de las esperanzas puestas por los surrealistas en el PC (*Du temps que le surréalistes avaient raison*, agosto de 1935, después del "Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura", que databa del mes de julio), autoriza definitivamente el acercamiento personal y político de Breton a Trotsky. En 1938, el viaje de Breton a México y la redacción común de *Pour un art révolutionaire indépendant*[80] permiten una articulación del pensamiento surrealista con un pensamiento político, gracias al concepto de revolución permanente y gracias al hecho de que el trotskismo no considera idealistas los análisis de Freud. Se trata, sin duda, de un encuentro de pensamientos, pues la sensibilidad poética y artística de Trotsky no está muy de acuerdo con el ideal de sus amigos Diego Rivera ni, sobre todo, Breton. Encuentro de pensamientos cuya dinámica interna es la misma: según Trots-

[80] Reproducido en *La Clé des champs* y firmado por el pintor Diego Rivera en lugar de Trotsky por razones tácticas buscadas por este último.

ky, "el artista ha recibido de la revolución una *información* que ha modificado su sensibilidad y que está presente pero oculta en su obra. El eje invisible —escribe Trotsky [el jefe de la tierra es igualmente invisible]—, debiera ser la Revolución misma".[81] El trabajo del artista es revolución permanente —que gira en torno a este eje—, como es permanente el movimiento de la Revolución proletaria.

El texto de 1938 pone en su lugar las relaciones del surrealismo (como actividad artística) y de la política. Para llegar a la transformación del mundo deseada por el marxismo, declaran Trotsky y Breton, hay que volver a Marx: "El escritor no considera su trabajo como un *medio*." Por tanto, debe quedar "garantizado el respeto de las leyes específicas a las cuales se somete la creación intelectual [. . .]. Si para el desarrollo de las fuerzas productivas materiales, se supone que la revolución debe erigir un régimen *socialista* de plan centralizado, para la creación intelectual debe establecer y asegurar desde el principio un régimen *anarquista* de libertad individual. ¡Ninguna autoridad, ninguna coacción, ni la menor huella de mando!"[82]

Pero, "tenemos una idea demasiado elevada de la función del arte para negarle una influencia sobre el destino de la sociedad. Estimamos que la tarea suprema del arte en nuestra época es participar consciente y activamente en la preparación de la re-

[81] Jean Schuster, "L'Axe invisible", 1965, en *Archives 57-68*, Losfeld, 1969.

[82] *La Clé des champs*, p. 39.

volución".[83] "La necesidad de emancipación del espíritu sólo tiene que seguir su curso natural para ser llevada a fundirse y empaparse en esta necesidad primordial: la necesidad de emancipación del hombre." Esta afirmación se apoya sobre el pensamiento freudiano que desearía reunir el "ideal del yo" y el "sí" (entendamos, el ello): "el mecanismo de *sublimación* [. . .] tiene por objeto restablecer el equilibrio roto entre el 'yo' coherente y los elementos reprimidos. Este restablecimiento se efectúa en provecho del 'ideal de yo' que levanta contra la realidad presente, insoportable, las potencias del mundo interior, del 'ello', *comunes a todos los hombres* y constantemente en vías de desenvolvimiento en el devenir". De este modo, "la revolución comunista no tiene temor del arte" (*ibid.*, p. 38).

Por el contrario: desde un punto de vista revolucionario, el *azar* del descubrimiento filosófico, sociológico, científico o *artístico* coincide con una manifestación más o menos espontánea de la *necesidad* (p. 36). El artista sirve a la lucha emancipadora "si está penetrado subjetivamente de su contenido social e individual [. . .] si ha hecho pasar el sentido y el drama a sus nervios [. . .] si intenta libremente dar una encarnación artística a su mundo interior" (p. 40). Formula, mediante vistas prospectivas, el sentido de una necesidad histórica que tiende a manifestarse por medio de una sociedad dada.

Asimilar la reflexión de orden filosófico (o sociológico o científico) con la actividad artística es algo

[83] *Ibid.*, p. 40.

que habría que hacer explícito. Pero lo esencial era que la voz de orden "toda licencia en arte" hubo de formularse y proclamarse. Conclusión serena: "Lo que deseamos: *la independencia del arte —por la revolución; la revolución— por la liberación definitiva del arte.*"

El arte en la revolución

Las relaciones del arte y de la política se plantean con agudeza particular a partir del momento en que una sociedad —la de la URSS a partir de 1917— parece prestar toda garantía de estar fundada sobre principios socialistas. En relación con ese "modelo concreto" y con sus problemas específicos, ¿puede conjugar la lucha revolucionaria sus fuerzas con un arte subversivo y *cómo*? ¿Cómo pueden colaborar el intelectual y el artista a la acción del proletariado?

A este respecto, el surrealismo no contradice la herencia de Hugo o de Vigny, para quienes la revolución poética engloba la revolución política sin el poeta, ladrón de fuego y de magia, señala el camino del espíritu. Pero en un contexto revolucionario, se agudiza el problema de la relación entre el individuo y la sociedad, entre creación individual y creación colectiva. Si el arte es el reflejo de la ideología dominante, en periodo prerrevolucionario, ¿podría desprenderse este arte de esta ideología y forjar la conciencia de clase capaz de acelerar el advenimiento de la revolución? Pero en ese caso no puede desprenderse sino con la ayuda y la conciencia de los revolucionarios políticos; debe someterse a sus su-

gestiones, sin dejar de impregnarse de una ideología radicalmente *distinta*. Éste es el sentido y la pregunta planteada por *Monde* a sus lectores en 1928: "¿Creéis que la producción artística y literaria sea un fenómeno puramente individual? ¿Creéis que pueda o deba ser el reflejo de las grandes corrientes que determinan la evolución económica y social de la humanidad?" Breton retoma su respuesta en el *Segundo Manifiesto*: responder afirmativamente a la segunda pregunta "sería hacer un juicio bastante vulgar, implicando el reconocimiento puramente circunstancial del pensamiento y abaratando su naturaleza fundamental: a la vez incondicionada y condicionada, utópica y realista, que encuentra su fin en ella misma y no aspira más que a servir, etc."[84] Esta posición que Breton juzga "vulgar" va acompañada por una depreciación sistemática de la literatura y del arte del pasado: reflejos de una ideología no revolucionaria, burguesa. La misma tendencia se une a la reflexión naturalista sobre el progreso en el arte, que marcharía al mismo paso que el progreso general de la humanidad (Breton lo nota, por cierto, antes de citar su respuesta a una encuesta cuyo espíritu califica él de "neonaturalista"). Se recuerda que Emile Zola[85] sostuvo que "con un genio igual, un Homero o un Shakespeare que naciera hoy encontraría un marco más vasto y más sólido y dejaría obras más grandes; en todo caso, serían más verda-

[84] André Breton, *Manifestes...*, pp. 186-187.

[85] Emile Zola, en *Le Figaro*, 1881, *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, Tchou, t. XIV, p. 667. Citado en Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, PUF, 1982.

deras, revelarían más sobre el mundo y sobre el hombre".

En contraste, la mirada que el surrealismo echa sobre el pasado, por muy selectiva que sea, escoge toda clase de venas iluminadas: el arte auténtico es revolucionario por sus formas *y* por su contenido. Hasta la novela, culpable de darnos de la "realidad" las visiones más limitadas y permitir poca invención en las formas, hasta la novela, en cuanto se vuelve "negra", refleja el sacudimiento de la sociedad feudal y "maravillosa", incita a transformar las relaciones de fuerzas que rigen nuestra sociedad. Por tanto, el problema es inicialmente estético.

En este debate los comunistas franceses entre las dos guerras tienden claramente, en torno a Henry Barbusse, a predicar la busca de un "arte proletario". *Clarté* pero también *L'Humanité* solicitan la colaboración individual de los surrealistas, que a veces responden. Benjamin Péret firma en *L'Humanité* textos de crítica (1925-1926). Por la misma época, Marcel Noll, rara vez, hace la "revisión de las revistas". Pero Breton se niega radicalmente a comprometerse a colaborar con una *novelita*. El aspecto pequeño, naturalista, de un género excecrado. Péret lo proclama en México en 1942: "La *torre de marfil* no es más que el anverso de la moneda oscurantista cuya otra cara es el arte llamado proletario, o a la inversa, poco importa."[86]

Y es que Trotsky, en *Literatura y revolución*

[86] Benjamin Péret, "La parole est à Péret", reimpr. en *Antohologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Albin Michel, 1960, p. 30.

(1924), y ya en textos que preparaban ese libro y traducidos al francés en *Clarté*, atribuye a ese problema un valor muy relativo. Ironiza sobre "las vagas teorías sobre la cultura proletaria concebidas por analogía y antítesis con la cultura burguesa" (*Clarté*, 1º de noviembre de 1923, citado por Breton en el *Segundo Manifiesto*). Desarrolla la idea de que la sociedad sin clases engendrará una cultura que no será proletaria ni burguesa, sino simplemente humana. "El dinamismo de la cultura no será comparable a nada de lo que conocemos por el pasado" (*ibid.*).

Demasiado bien sabemos que la evolución de las ideas en la URSS se hará en un sentido opuesto, hacia el "realismo socialista": "medio de exterminación moral", dirá Breton en 1952. En cuanto al reflujo de esas "teorías", después del periodo stalinista, cede el lugar, en Aragon, a ese "realismo sin riberas" que en él es como una epistemología de la invención poética.

La concepción surrealista del arte en la revolución sigue siendo, pues, prudente en el detalle, y de una exigencia muy trotskista en su conjunto. Prudencia: el proceso de asimilación de la cultura por la masa será en extremo lento: ésta es una verdad dolorosa, escribía Jean Schuster en Cuba, en 1967. Pero el dinamismo interno del inventor debe ejercerse sin descanso si quiere mantenerse al unísono del principio de revolución permanente. Aun entre los surrealistas, el conformismo amenaza, subraya Breton en 1942: "Más que nunca, la *oposición* quiere ser fortificada en su principio. Todas las ideas

que triunfan corren a su pérdida."[87] Tal es, sin duda, la lección *política* que debe sacarse de una reflexión sobre la finalidad del arte. Sin embargo, puede verse: si sigue inspirada por el pensamiento de Trotsky, no por ello depende de él estrechamente. En este sentido, yo interpreto el rechazo del grupo surrealista, a comienzos de los sesenta, a la reactualización del texto *Pour un art révolutionnaire indépendant*, que proponía la IVª Internacional. A menudo, desde los cincuenta, la reflexión surrealista sobre el arte en sus relaciones con la política vuelve a sus orígenes anarquistas y hegelianos, encuentra sus raíces en el socialismo de Fourier. Hegel: esto es lo que piensa José Pierre[88], que se refiere a la teoría del arte planteada por Breton en 1935 (*Situation surréaliste de l'objet...*) antes que el manifiesto de 1938. Fourier: en 1965, la última exposición internacional del surrealismo fue organizada mientras vivía Breton, *L'Ecart absolu* (la expresión fue tomada de Fourier), predicaba la "radicalización de la duda cartesiana" como método de invención:

> Toda la civilización es puesta nuevamente en duda, todas las ideas en uso son refutadas, todas las convenciones son repensadas en función de una mayor adecuación a las pasiones, todas las soluciones dan a la luz una solución inversa, cuyo ensayo preconiza Fourier [...]. En 1967, el surrealismo se reconoce

[87] André Breton, "Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non", en *Manifestes...*, p. 345.

[88] José Pierre, *Position politique de la peinture surréaliste*, Le Musée de Poche, 1975, pp. 45-48.

> enteramente en este método y le atribuye todas las oportunidades de realizar las dos voluntades indisolublemente unidas de Marx y de Rimbaud: "Transformar al mundo y cambiar la vida."[89]

Lo poético engloba lo político o, para hablar en términos marxistas, la inmensa confianza puesta por el surrealismo en el poder de la imaginación ya trabaja como en una sociedad sin clases.

Estética y poética

Por lo que toca a la concepción de lo bello y de su puesta en acción, hemos visto antes en qué corriente de pensamiento se colocaba el surrealismo. Su atención a lo esotérico, su toma en consideración de las fuentes mágicas del pensamiento y de la conducta humana, las revelaciones que ha encontrado en el arte fuera de Europa y fuera de las normas, todo lo aleja del pensamiento intelectualista más fino de ese comienzo del siglo XX, que concibe el arte en los términos de un proyecto (hay que pensar, en France, en Valéry, en Gide, en *La NRF,* o en el ascenso en Europa de la corriente de la abstracción en el arte: Kandinsky publica: *De lo espiritual en el arte* en 1911). En este sentido, el surrealismo ha fundado *otra* historia del arte y de la poesía echando una mirada *diferente* sobre las producciones del pasado.

[89] Jean Schuster lo precisa en "Les Bases théoriques du surréalisme", 1967, en *Archives 57-68,* Losfeld, 1969, páginas 159-160.

Por otra parte, si el amor y el descubrimiento de lo insólito provocan el encantamiento de la mirada echada sobre lo cotidiano y restituyen "a todas las cosas los colores perdidos del tiempo de los soles antiguos",[90] esta extrañeza lírica funda la invención de toda poesía y toda creación estética. Breton no ve más que una diferencia de grado entre el placer estético y el placer erótico, por el hecho, entre otros, de un nexo (ciertamente no el de causa y efecto) existente entre el enamoramiento y el "furor" poético.

> Confieso sin la menor confusión mi insensibilidad profunda en presencia de los espectáculos naturales y de las obras de arte que, de entrada, no me procuran una perturbación física caracterizada por la sensación de una brisa en las sienes, capaz de provocar un verdadero estremecimiento. Nunca he podido impedirme establecer una relación entre esta sensación y la del placer erótico y no descubro entre ellas más que diferencias de grado.[91]

Ese juego de circulación entre el amor y la creación (en el cual la mirada amorosa funde la metáfora poética, en el que lo bello hace estremecer de placer, en el cual el niño amado es el producto del amor de las palabras) es uno de los nudos del pensamiento surrealista. Se le puede tratar como confuso. Intentemos, antes bien, desplegar sus implicaciones. En todo caso, no hagamos decir al surrealismo que toda emoción o que todo placer erótico crean lo bello:

[90] André Breton, *L'Amour fou*, p. 12.
[91] *Ibid.*, pp. 12-13.

> Yo digo que la emoción subjetiva, cualquiera que sea su intensidad, no es más directamente creadora en el arte, que no tiene valor en tanto que ella es restituida e incorporada indistintamente al fondo emocional en el cual el artista es llamado a profundizar.[92]

Ese fondo emocional constituye el hogar de lo imaginario. La estética del surrealismo está en relación directa con la concepción filosófica del sujeto que coloca lo imaginario en el centro de las facultades del hombre. Hasta se puede pensar que la "teoría" del sujeto, en el surrealismo, está *hecha para* su estética, pero basta comprobar la homología exacta de funcionamiento que une sujeto cognocente, sujeto actuante, sujeto "inventante" o "creante". "Todo depende de la imaginación, y la imaginación todo revela."[93] Serle infiel, hundirse sin rigor en la vida de todos los días, es exponerse a atravesar la vida rozando multitud de acontecimientos posibles, de acontecimientos *fallidos*. "Querida imaginación, lo que me gusta sobre todo de ti [pronuncia Breton], es que tú no perdonas."[94] Una vez más, esos acontecimientos "fallidos" son de todos los órdenes: puede ser el conocimiento del mundo y la "extraña atracción de las disposiciones arbitrarias", atracción que retiene la mirada de Aragon y le hace asombrarse de la fuerza de imaginación de Dios. . .: "Ima-

[92] André Breton, "Position politique du surréalisme", en *Manifestes du surréalisme*, 1935, pp. 259-260.

[93] Aragon, *Le Paysan de Paris*, p. 81. Esta página data de 1924.

[94] André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924, en *Manifestes. . .*, p. 16.

ginación adherida a variaciones ínfimas y discordantes, como si la gran cosa fuese un aproximar, un día, una naranja y un hilo, una pared y una mirada" (*Le Paysan...*, p. 61). Puede ser el conocimiento del otro, su encuentro decisivo, puede ser, por último, el objetivo estético, elemento indisociable de este conjunto. El *acto* de surrealismo (en materia de conocimiento, de acción o de invención) ofrece esta cualidad de manifestar siempre su nexo originario con la imaginación. Ese modelo general y esta cualidad implican una evidente democratización de la función poética y artística. En ese sentido se sigue citando a Lautréamont: "La poesía debe ser hecha por todos, no por uno."[95] La poesía y el arte deben escapar de los especialistas o de los talentos debidamente asignados por la crítica y por el mercado. Ya lo he dicho de las obras de arte producidas por los "médiums" o por aquéllos a los que se les llama "locos".

Cuando Marcel Duchamp pone bigotes a una reproducción de *La Gioconda* y la titula, irrespetuosamente, *LHOOQ*, cuando propone utilizar un Rembrandt como mesa para planchar, obedece a los mismos objetivos que los de Breton, quien, con la escritura automática, esperaba, como por un procedimiento de *dumping*, devaluar la obra literaria con la abundancia de páginas escritas. También es cierto esto de los textos admirados o propuestos por los

[95] Lautréamont, "Poésies", en *Œuvres complètes*, Garnier/Flammarion, 1969, p. 291. Sin embargo, la fórmula es ambivalente, como lo observa Marguerite Bonnet, en la introducción a esta edición, pp. 28-29.

surrealistas: esas obras curiosas o distribuidas curiosamente en el tiempo (la de Stanislas Rodanski, de Pierre Mabille, la de Maurice Fourré) no son obras de escritores *de oficio*. Pero son obras "inspiradas": "Inútil enredarse, a ese respecto, con sutilezas [. . .] No puede uno equivocarse [. . .La inspiración] la reconocemos sin dificultad en esta toma de posesión total de nuestro espíritu que, de cuando en cuando, impide que para todo problema planteado seamos juguete de una solución racional antes que de otra solución racional [. . .]."[96] Por las mismas razones, los surrealistas piensan que la inspiración puede difundirse fuera de los grupos sociológicos que han pagado patente para su aparición; se puede reducir, en tal escritor, a algunas obras; puede establecer jerarquías no conformes con las normas históricas y culturales. La inspiración se distribuye de manera aleatoria pero es reconocible en la cualidad de la emoción que hace nacer en el creador así como en el "observador". La etnología, entre las dos guerras, fue llevada a esta generalización selectiva y a este desplazamiento de la idea de lo "bello". Basta con hojear la revista *Documents* (años 1929 y 1930), en la cual colaboran etnólogos *y* disidentes del grupo de Breton.

Lo "bello" no es, por tanto, "todo lo que llega". Conserva un sentido objetivo, aun si es relativizado y desplazado del "buen gusto" hacia lo que procure el placer estético. Breton se burla del buen gusto,

[96] André Breton, *Second Manifeste. . .*, reproducido en *Manifestes. . .*, p. 193.

después de Tzara y de Picabia. Dice Tzara en 1918: "Una obra de arte nunca es bella por decreto objetivamente para todos" (*Manifeste dada*, 1918). Dice Breton en el *Manifiesto*: "[Yo] tengo del gusto la idea de una gran mancha. En el mal gusto de mi época me esfuerzo por ir más lejos que nadie. Si yo hubiera vivido en 1820, para mí habría sido 'la monja sangrienta'. . ." Lo bello se ha desplazado, pues, del buen gusto hacia el placer estético, el cual para Breton es suscitado por la sensación de *maravilloso* ("Lo maravilloso es siempre bello, y todo lo maravilloso es bello, y sólo lo maravilloso es bello", *ibid.*), o por la sensación de pluma de ave en las sienes; para Aragon, lo bello es suscitado por una travesía a lo largo de los hábitos rutinarios:

> Lo extravagante o lo irrisorio de las palabras surgidas desempeña en mí el papel de lo que hoy se llama un *intercambiador*, me orienta hacia un camino inesperado del espíritu y, por un gesto desviado, *me* determina hombre o creador en la invención de vivir o de escribir.[97]

En lo cual, añade Aragon, "la creación, como se dice, es un hábito. Como hacer el amor" (*ibid.*, p. 19).

Lo bello conserva, pues, un sentido "objetivo", aun si se ha desplazado del buen gusto hacia lo que procura un placer estético. Habría que añadir: aun si se ha desplazado del poema o de la obra de arte (que él caracterizaba) al *acto* de poesía. La incer-

[97] Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les "incipit"*, Skira, 1969, p. 45.

tidumbre en este punto gobierna la "estética" del *gesto* en el dadaísmo: rechazo de la estética. A mi entender, el gesto recupera un valor estético ya en Marcel Duchamp, que al firmar los *ready-made* (objetos manufacturados simplemente "escogidos") habla de la "personalidad de la elección". La elección es, sin duda, un acto estético, y el acto de firmar es el acto estético mínimo. Tristan Tzara desarrolla y precisa esta tendencia en su periodo surrealista: "La poesía puede existir aparte del poema" (*Le Surréalisme ASDLR*, núm. 4, ensayo sobre la situación de la poesía). Y enfrenta, en este mismo artículo, la poesía como medio de expresión a la poesía como actividad del espíritu, para retomar así una distinción de C. G. Jung entre el pensar dirigido y el pensar no dirigido, siendo el primero un proceso físico de adaptación al medio y el segundo, por el contrario, una forma que "se aparta de la realidad, libera los deseos subjetivos y permanece absolutamente improductiva, refractaria a toda adaptación" (C. G. Jung). "Ese pensar [comenta Tzara] consiste en un encadenamiento, en apariencia arbitrario, de imágenes; es supraverbal, pasivo, y en su esfera es donde se colocan el sueño, el pensar fantástico e imaginativo y las ensoñaciones diurnas." En suma, Tzara desplaza la cualidad de bello del objeto hacia el sujeto, el cual se vuelve apto para producir lo bello en ciertas condiciones. Esta formulación reúne varias frases de Breton en 1923 ("esta poesía, por necesidad sin poemas", "La Confession dédaigneuse", en *Les Pas perdus*). Mas, por relación con una concepción más general que el surrealismo

se forma de las relaciones entre el sujeto y el objeto, Tzara no desarrolla sino *un* momento en un conjunto de problemas de varios términos.

La definición del objeto estético se adhiere, en efecto, y más generalmente, a varios polos. "La belleza será convulsiva", "expansiva-fija": será percibida en el movimiento de sus formas, y en su nexo con el hogar emocional del sujeto (Breton, *L'Amour fou*), y, por lo mismo, Aragon afirma: "...toda poesía es surrealista *en su movimiento*" (*Traité du style*, p. 189). Además, es tributaria de los dones de expresión de quien la constituye como objeto:

> La obra de arte [...] me parece desprovista de valor si no presenta la dureza, la rigidez, la regularidad, el brillo en todas sus facetas exteriores, interiores, del cristal,

escribe Breton, quien tiene cuidado de apartar inmediatamente toda idea de "perfeccionamiento voluntario". Antes que él y en el mismo sentido, Aragon había escrito:

> Escribir bien es como caminar en línea recta. Pero si titubeáis, no me ofrezcáis este penoso espectáculo [...] En el surrealismo todo es rigor. Rigor inevitable (*Traité du style*, pp. 189-190).

Pero, a mayor abundamiento, el objeto queda tomado en la red del azar objetivo, movimiento por el cual pierde finalmente su carácter "estético". Puede servir para significar lo que no es, en apariencia, o en una primera ojeada. Está inserto en una

red de significaciones indefinidas, puesto que éstas pueden tomarlo como apoyo de una forma, de un uso, de una palabra, de los diversos sentidos de esa palabra. La cuchara-zapato, descubierta por André Breton cuando se paseaba por el Mercado de las Pulgas (sin duda, una cuchara para ajenjo), es *también* por su forma una zapatilla con la punta levantada "como la de las bailarinas" (la zapatilla de Cenicienta); tiene una dimensión engañosa si el talón de esta zapatilla es, a su vez, un zapatito que podría, a su vez. . .; y en ese movimiento de multiplicación ya está todo movimiento que se implica, todo un paso del calzado que se promete: los pasitos de Cenicienta. Por último, por su uso de cuchara, también es el utensilio de cocinera de la modesta Cenicienta. El objeto surrealista es, así, el centro de significaciones múltiples, y todas subjetivas, al mismo tiempo que una red de formas percibidas en su movimiento posible, y por último el punto de convergencia de esas formas y de esos sentidos. Triple vocación a la que siempre hay que ser sensible. He empleado el término de *objeto* en el sentido más lato. Aunque habiendo tomado el ejemplo de un "objeto encontrado", allí incluí todos los "objetos surrealistas" (objetos soñados, fabricados y hasta el poema-objeto) no menos que el poema (o las prosas sin valor polémico o teórico).

Las divergencias con una estética clásica son radicales: el afán de figuración y el de una obediencia a unas reglas (a veces casi trascendentes) que permitiría alcanzar "lo bello" son ajenas a la estética surrealista. Pero las divergencias no son menos pro-

fundas con las estéticas de los siglos XIX y XX: la idea misma de *proyecto* estético es abandonada en el surrealismo, el proyecto se entiende en su sentido racional; la escritura y el arte surrealistas no se definen ni por un *estilo* ni por una *factura*. Llevar más adelante la comparación sólo desarrollaría simples paradojas.

Más vale aquí, al menos en un primer tiempo, volver a colocarse en el centro de la intuición surrealista, que se asegura de que entre el sueño y lo real, entre el sujeto y el objeto, entre lo imaginario y la naturaleza, los puentes vengan a reconstruirse. Dice Eluard:

> ...no hay dualismo entre la imaginación y la realidad [...] Todo lo que el espíritu del hombre puede concebir y crear proviene de la misma vena, es de la misma *materia* que su carne, que su sangre, y que el mundo que lo rodea ("L'Evidence poétique", *Pléiade*, I, p. 516).

La prueba de ello es la existencia del "objeto surrealista". Revelador, para el que lo fabrica, de su propio deseo, no por ello es menos perturbador para el que lo contempla. Aquí, el gran antepasado es Marcel Duchamp quien, desde los años diez, "inventa" el *ready-made*: objeto ya fabricado pero *escogido* y después *firmado*. El primero fue, sin duda, la *Roue de bicyclette* levantada, con la horquilla hacia abajo, sobre un taburete, que Duchamp "fabrica" en 1913 en París. Dos años después en Nueva York, él reflexiona sobre todas sus implicaciones. El nom-

bre de *ready-made* se utiliza sólo a partir de 1916; mientras tanto, otros objetos también han sido *escogidos*; en ese punto se designan una tangencia y un umbral: escoger y firmar constituyen al acto estético mínimo, su punto de tangencia con "la naturaleza" . . .su punto de ruptura con ella. Hay que

> remitir la idea de la consideración estética a una elección mental, y no a la capacidad o a la inteligencia de la mano contra la cual me levanté, en tantos pintores de mi generación.[98]

Pero no es esto, sin embargo, un esbozo de la estética del *Bauhaus* por venir: la función del objeto es negada: la rueda es bella y está bien fijada, y se ha vuelto inutilizable; el portabotellas (1914) ya no porta botellas.

> Este funcionalismo ya estaba alterado a partir del momento en que yo lo llevaba a ese mundo para colocarlo en el planeta de la estética (*ibid.*, misma página).

Al mismo tiempo, en el caso del primer *ready-made,* al testimonio de Duchamp, se trataba sin duda de sustituir el movimiento habitual del "contemplador" en torno al objeto contemplado, por el movimiento de la rueda misma, en un sustituto irónico, un "antídoto". Duchamp: el que impide mirar alrededor (*ibid.*, p. 70).

[98] Catálogo de la exposición *Marçel Duchamp* en el Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, 1977, t. 2, *L'Œuvre*, p. 81.

En Duchamp y en su obra hay una vanguardia negadora del arte, y de la instauración de una especie de "tradición de la ruptura". Esta tendencia será explotada hasta la saciedad durante los años cincuenta y sesenta, en un sentido no surrealista. El culto de la indiferencia, único que sacrifica Marcel Duchamp, no carece, por una parte, de ambigüedad. Que Marcel Duchamp, en 1960, haya invitado a Salvador Dalí por su propia iniciativa a la gran exposición surrealista celebrada en Nueva York (D'Arcy Galleries), de la que sólo era corresponsable con André Breton —Dalí apologista del fascismo, convertido en católico y afanoso por hacer fructificar su talento, en pocas palabras, *Avida Dollars*—, no dejó de llenar de escandalizada estupefacción al grupo surrealista (le fue enviado un escrito, *We don't* EAR *it that way*). ¿Qué deseaba Duchamp? ¿Rendir realmente homenaje al pintor cuya factura sigue siendo admirable, por oposición a su propio abandono de toda pintura "olfativa"? ¿Burlarse de la "seriedad surrealista" hasta el punto de contradecir todas las implicaciones éticas que él mismo *respetó* con un total desapego? La primera hipótesis es, sin duda, la cierta, queda en pie el hecho de que su investigación para devolver al azar su carácter *tangible* (*A bruit secret*, 1916; *Trois stoppages-étalon*, 1913-1914), su *obediencia* al azar ("Cruz, parto esta tarde rumbo a América, cara, me quedo en París", frase de la que informó Breton en octubre de 1922, en *Littérature*) figura uno de los términos de la investigación surrealista sobre el azar objetivo.

En contraste, el objeto dadaísta (*Tête mécanique* de Raoul Hausmann o los objetos *merz* de Kurt Schwitters, cuadros constituidos por objetos de desperdicio) responde a una intención negadora e irónica que no es surrealista.

Es durante los veinte y los treinta cuando se desarrollan la fabricación de los "objetos surrealistas" y la reflexión sobre ellos. Breton propone en la *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924), fabricar objetos vistos en sueños, *L'Heure des traces*, de Alberto Giacometti (1930), vuelve a lanzar la investigación de "objetos de funcionamiento simbólico": todos saben cuán perturbador es este objeto por su implicación erótica. También Salvador Dalí fabrica objetos oníricos particularmente asombrosos (*Veston aphrodisiaque*), y reflexiona sobre esta empresa (*Le surréalisme ASDLR*, núm. 3, diciembre de 1931). En el mismo número, Giacometti y Breton aportan, sobre el objeto, colaboraciones esenciales. Encontrar o fabricar *objetos* entra, entonces, en el campo de la actividad surrealista. Por la misma época, el *poema-objeto* es inventado por Breton, quien tiende a "combinar los recursos de la poesía y de la plástica y a especular sobre su poder de exaltación recíproca".[99] Es un objeto sobre el cual se inscriben frases, a veces al revés.

Tenemos allí, en adelante, todos los términos de una combinatoria indefinida, que va desde la *elección*, por la subjetividad, de un objeto preexistente, hasta la elaboración laboriosa de un objeto soñado;

[99] André Breton, "Du poème-objet", en *Le Surréalisme et la peinture*, 1941.

desde tomar de otros sistemas de signos (objetos matemáticos) hasta perturbar la homegeneidad de tal sistema —poema-objeto: a la vez lenguaje u objeto plástico—; desde el respeto de la forma encontrada hasta su modificación voluntaria. Breton y sus amigos vuelven a hablar sobre el sentido de esta manipulación. 1934: "Equation de l'objet trouvé", lo cual vuelve a aparecer en *L'Amour fou*; 1935: "Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste", en Praga; 1936: Eluard, "L'Evidence poétique", y Breton, "Crise de l'objet", retomado en *Le Surréalisme et la peinture;* 1937: "Gradiva", reproducido en *La Clé des champs*; 1941; Genèse et perspective artistique du surréalisme", retomado en la última edición de *Le Surréalisme et la peinture.* Breton insiste en ponerse bajo la protección de Hegel y de su *jerarquía* de las artes, que culmina con la *poesía.* Ahora bien, la poesía (medio de nutrirse en el hogar irracional y emocional del ser humano) le parece implicada tanto en un poema de Eluard y de Benjamin Péret, como en una tela de Max Ernst, de Miró, de Tanguy. El término "pictopoesía", descubierto por el pintor Victor Brauner, trata de dar cuenta de esta misma idea.

No olvidemos que esta combinatoria permite incluir los objetos "salvajes" y los de los "locos" de los que ya he hablado, así como los objetos *naturales*: el arte se enfrenta a las formas y a las significaciones de la naturaleza, del "salvajismo" y de la "locura". Las listas establecidas aquí o allá por Breton, que van de los "objetos matemáticos" a los "objetos naturales", de los "objetos encontrados" a

los "objetos surrealistas" (*Cahiers d'Art*, 1936; *Gradiva*, 1937) constituyen, pues, mucho más que una nomenclatura: se trata, para lo surreal, de demostrar sus puntos de enfrentamientos múltiples con lo real —de inventar lo real.

El surrealismo es, en todo caso, lugar privilegiado de un encuentro entre *dos* sistemas de signos a los cuales ha atribuido más importancia que otros: el signo lingüístico y el signo plástico. No es, sin duda, el único lugar en que se plantea esta pregunta, en aquel comienzo del siglo XX. De modo muy general, mientras que una "crisis de las imágenes" sacude toda la pintura, "el sueño de una lengua ideogramática, visual, encarnada" fermenta en la poesía. Eliane Formentelli define esta "perversión" como un "quiasma" (el lector sería llevado a *ver* allí donde debería leer, a *leer* donde debería *ver*). En las telas de Miró (*Oh! un de ces messieurs qui a fait tout ça!*), y otras de Max Ernst (*Qui est ce grand malade...*, 1923-1924) muestran el juego cerrado que juega aquí el surrealismo en relación con una interrogación muy general.[100]

El cine en sus comienzos, tal como lo conocieron los surrealistas, representaba así el vínculo de este encuentro puesto que —al ser mudo— hacía alternar imágenes e "intertítulos". Arte popular por el "cine-folleton" (*Nadja* evoca "el gran serial misterioso en 15 episodios", *L'Etreinte de la pieuvre*; Michel Leires en *L'Age d'homme*, su intoxicación

[100] Renée Riese-Hubert, "Du tableau-poème à la poésie concrète", en *Ecritures II*, Le Sycomore, 1984.

de cine), arte de *mal gusto*,[101] el cine permite cultivar el extrañamiento hasta llegar al efecto alucinante: es un excitante intelectual con sus nexos con la ensoñación o el sueño (subrayados por Robert Desnos), por la impregnación erótica y el lugar que ocupa el amor loco (el filme *Peter Ibbetson*), por la fuerza del desorden que estalla en los filmes burlescos norteamericanos.[102]

Si se puede como Man Ray jugar con la película, en segundo estado, se debe poder crear un cine "automático". Nostálgico de la pintura, Man Ray lo utilizó poco (*Retour à la raison*, 1923; *Emak Bakia*, 1926). Por su parte, los dadaístas alemanes, con Hans Richter, y franceses, con Georges Hugnet, trataron de realizar un cine de montaje, pero nos han quedado pocas realizaciones. En espera de esas ocasiones de "jugar", los surrealistas escriben argumentos (Benjamin Péret, Robert Desnos); *Les Cahiers du mois*, 1925, *Les Cahiers jaunes*, 1933, los publica; del lado de Dadá, Georges Ribemont-Dessaignes los escribe.[103] Pero no fue inútil que Man Ray vinie-

[101] "En *Les Mystères de New York*, en *Les Vampires*, habrá que buscar la gran realidad de este siglo. Más allá de la moda. Más allá del gusto" (Aragon y André Breton, "Le Trésor des Jésuites", en *Variétés*, junio de 1929).

[102] Los gustos surrealistas en 1966 son analizados por Charles Jameux y Cerisy-la-Salle (*Le Surréalisme*, Mouton, 1968, p. 419). Puede notarse la admiración a los primeros filmes (de animación) de Walerian Borowczyk; a los filmes de Richard Lester, en los que el tema prevalece. No hay que olvidar las secuencias inspiradas por Max Ernst y Marcel Duchamp, en *Dreams that money can buy*, de Hans Richter, 1947.

[103] Georges Ribemont-Dessaignes, *Dada et Dada II*, Ed.

se al rescate de Robert Desnos (*L'Etoile de mer*, 1929) o de Marcel Duchamp (*Anémic cinéma*, 1925-1926, después *Le Mystère du château de dés*, 1929); que René Clair ayudara a Francis Picabia (*Entr'acte*, 1923). Tal vez fue lamentable que Germaine Dulac diera una mano a Antonin Artaud para *La Coquille et le clergyman*, 1927 —pero, ¿se habría enfrentado al problema sin ella? Sigue siendo ejemplar la asociación de Dalí y Buñuel para *Un perro andaluz* (1928) y *La edad de oro* (1929).

Entre las dos guerras, la intrusión del cine hablado transtorna la técnica, las condiciones económicas de producción y, finalmente, a ojos de los surrealistas, la estética, en el sentido de que el efecto de facilidad *realista* se dejó sentir, y que una fantasía, políticamente "reaccionaria", pervirtió la utilización del *collage*, los efectos del truco (*A nous la liberté*, de René Clair, es ferozmente criticada por Crevel y Eluard en *Le Surréalisme ASDLR*, núm. 4, diciembre de 1931). El "realismo" hasta entonces propio de la novela o del teatro de *boulevard* invade el cine: helo aquí, afectado de "psitacismo".

Desde entonces, las obras surrealistas en el cine se reducen a algunos minutos aquí o allá. Lo dijo Man Ray en 1951: "Los peores filmes que yo he visto jamás contienen diez o quince minutos maravillosos, y los mejores, diez o quince minutos valiosos."[104] Cierto, André Breton, más o menos en la

Champ libre, 1974 y 1978, textos y bibliografía presentados por Jean-Pierre Begot.

[104] Man Ray, "Cinémage", en *L'Age du cinéma*, núms. 4-5, agosto-noviembre de 1951.

misma fecha,[105] celebra el poder de extrañamiento del cine; cierto, los surrealistas de la última generación fueron aficionados y críticos fervientes que, con la ayuda de Adonis Kyrou, crearon la revista *Positif*, y después *L'Age du cinéma* (Gérard Legrand, Georges Goldfayn, Robert Benayoun), pero Breton se siente robado "como en un bosque" por todo lo que el cine podría hacer y que no realizó.[106]

Mientras tanto, un sistema de signos ha sido totalmente descuidado por el surrealismo en Francia: se trata del dominio musical. La poesía en tanto que escucha fónica, parece haber frenado u ofuscado las vías que pudieran ofrecerse:

> Nunca tanto como en la escritura poética surrealista se ha puesto confianza en el valor *tonal* de las palabras [...] La "palabra interior" que el surrealismo poético se ha complacido electivamente en manifestar [...] es absolutamente inseparable de la "música interior" que la lleva y la condiciona de manera muy verosímil.[107]

De la palabra al canto, la ruptura es suprimida por Breton, y se sabe que desde el punto de vista de la ciencia física sigue siendo indefinible. Sobre ese paso, sobre esta analogía, el romanticismo y el simbolismo poéticos han epilogado, trabajando sobre

[105] André Breton, "Comme dans un bois", *ibid.*, reproducido en *La Clé des champs*, pp. 241-246.

[106] Marguerite Bonnet muestra bien esta decepción: "L'Aube du surréalisme et le cinéma", en *Etudes cinématographiques*, núms. 38-39, 1965.

[107] André Breton, "Silence d'or", en *La Clé des champs*, 1944, pp. 79-80.

el ritmo y el sonido, y en el dodecafonismo musical, a menudo se trata de cruzar el cromatismo con la *palabra* humana.

Pero, desde el punto de vista histórico, el encuentro de la música y del surrealismo parece haber sido irremisiblemente fallido. André Breton era "amúsico", como se dice "afásico", dice el músico y musicólogo André Souris.[108] Los únicos músicos que participaron en las actividades de un grupo surrealista fueron André Souris y Paul Hooreman, en Bruselas (mientras que E. L. T. Mesens renuncia a la música y la cambia por la poesía, bajo la influencia de las ideas de Breton). Exploraron los recursos del azar puesto que una de sus experiencias consistió en utilizar al *revés* (lo agudo tocado como grave, y se invierten los intervalos) las bandas perforadas destinadas a los organillos —que, al derecho, hubiesen producido cancioncillas. Con un espíritu de Dadá, Georges Ribemont-Dessaignes echaba al azar los elementos de las partituras, constituyendo así *montajes* musicales (Kurt Schwitters, por su parte, había escrito sonatas "presilábicas" en 1920: se trata de una variante de la *recitation* dadá).

Habría que analizar la partitura de Souris que

[108] André Souris, "Discussion générale, en *Le Surréalisme*, Mouton, 1968, p. 526. Recordemos la condenación de 1925 y la formulación provocadora de "imágenes auditivas" (André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 1): "La expresión musical [...] la más profundamente confusional entre todas. En efecto, las imágenes auditivas ceden ante las imágenes visuales no sólo en claridad sino también en rigor y (que me perdonen algunos melómanos) no están hechas para fortificar la idea de la grandeza humana."

data de 1927 (*Quelques airs de Clarisse Juranville mis au jour par André Souris*) y las de Igor Stravinsky, antes de su periodo dodecafónico,[109] para saber si esta música, lejos de realizar sólo un juego de la inversión y de la perturbación, inventa un equivalente del *collage* y de la metáfora. Al lado del *montaje* (irónico, de mecanismo metonímico, de espíritu dadaísta), ¿es posible el *collage musical*, irreverente y creador de "sentido"? ¿Puede el encuentro azaroso de un encuentro musical equivaler al "azar objetivo"? Las dos preguntas permanecen abiertas (aunque yo haya pensado antes, bajo la influencia de René Leibowitz, que era imposible encontrar un equivalente fónico o musical del azar objetivo).

Una generación de músicos, que llegan a la edad adulta hacia 1950, exploran la música electroacústica "concreta" con un espíritu vecino del surrealismo (Pierre Henry, Pierre Schaeffer). Más jóvenes, como François-Bernard Mâche,[110] piensan que hoy pueden surgir músicas surrealistas, y que buscarán el oro del ruido así como Breton buscaba *el oro del tiempo*. Estas sugestiones presentan, con el surrealismo, una analogía muy parcial, o indican puntos de tangencia poco explícitos. En cuanto al jazz, fue muy apreciado por Michel Leiris, Robert Desnos, Jacques Baron,

[109] Siendo las sugestiones del propio André Souris en *Le Surréalisme*, Mouton, 1968, p. 527. *Véase*: A. Souris, *Conditions de la musique et autres écrits*, Universidad de Bruselas y CNRS, París, 1976.

[110] François-Bernard Mâche, "Surréalisme et musique, Remarques et gloses", en *La NRF*, núm. 264, diciembre de 1974.

Alejo Carpentier (véase *Documents*) y después por el grupo de "La Main à plume". Pero ninguna reflexión teórica —fuera de la de Gérard Legrand en 1953, *Puissances du jazz,* Arcanes— ha tratado de acercar al pensamiento surrealista ese modo de expresión.

Mientras tanto, el surrealismo también se afana por explorar el límite extremo de ciertos sistemas de signos homogéneos.

So pretexto de recurrir constantemente a "lo imaginario", sería inexacto confundir toda la estética surrealista en un torbellino de géneros y de medios de expresión. Algunos géneros siguen siendo distintos: sabidas son, sobre todo, las reservas de Paul Eluard, que distingue imperturbablemente, en 1926, "sueños, textos surrealistas y poemas", *por su proyecto*:

> Nadie puede confundir sueños con poemas. Son, para un espíritu preocupado por lo maravilloso, la realidad viva. Pero los poemas, mediante los cuales el espíritu trata de desensibilizar al mundo, de suscitar la aventura y de sufrir encantamientos, es indispensable saber que son la consecuencia de una voluntad bastante bien definida, el eco de una esperanza o de una desesperación formulado.
>
> Inutilidad de la poesía: el mundo sensible está excluido de los textos surrealistas y la más sublime luz fría ilumina las alturas en que el espíritu goza de una libertad tal que no piensa siquiera en verificarse. (Por favor, insertarlo para *Les Dessous d'une vie,* 1926, en *O. C.,* Biblioteca de la Pléiade, t. I, pp. 1387-1388).

Y los matices aportados por él en 1937 no cambian lo esencial. El relato de sueño debe conservar su "cientificidad" más grande. En este sentido, Aragon ironiza: "No es necesario... que el sueño se vuelva gemelo del poema en prosa, el primo de farfulla o el cuñado del hai-kai" (*Traité du style,* p. 186).

La distinción entre poema y escritura automática, aunque haya sido juzgada severamente por Breton (*Entretiens*), y aunque corresponda a una concepción del lenguaje totalmente distinta de la suya, no es contradictoria con su propia práctica. Aun si Breton lo lamenta, él mismo ha *modificado* el "texto surrealista" de *Tournesol,* en el sentido de un arreglo, y su poesía toma el automatismo como trampolín; no coincide con él.

Y, por último, el propio Breton distingue claramente —para condenar su empleo realista— la novela y el teatro, y encuentra que esos géneros conducen casi inevitablemente a la *especulación,* al *capricho* y a una fantasía *literarios*:

> La imaginación tiene todos los poderes, salvo el de identificarnos pese a nuestra apariencia con un personaje distinto de nosotros mismos. La especulación literaria es ilícita, desde que levanta ante un autor unos personajes a los que da la razón o no, después de haberlos creado íntegramente. "Hable por usted, le diré yo, hable de usted, usted me enseñará bastante más. No le reconozco el derecho de vida o muerte sobre seudoseres humanos, que salen armados y desarmados del capricho de usted" ("Introducción al discurso sobre el poco de realidad", en *Point du jour*).

Breton niega al novelista como al dramaturgo la posibilidad de especular sobre la psicología de otro, y de proyectar una imagen de lo vivo; además, niega al actor la posibilidad de "desdoblarse".

En materia de escritura, ¿cómo se puede inventar o *encontrar*? Hasta en algunas páginas de síntesis, una visión demasiado desdeñosa estropearía irreversiblemente nuestra comprensión del surrealismo en su diversidad.[111] Por una parte (la de Breton), se cree que el verdadero poeta es el vidente, a imagen del que es en Rimbaud, el vidente que debe traer de sus incursiones de *allá* cierta percepción de los hechos que unen el hombre al universo. La imagen (analógica y de signo "ascendente") traduce prioritariamente este encuentro, mientras que la escritura automática, en su arbitrariedad misma, tiende a unirse a la corriente de una infraconciencia. La *sensación* gobierna esas *dos* prácticas; pero cada vez en un segundo tiempo. La búsqueda obstinada de Breton, la punta de esta investigación, está del lado de la metáfora: totalmente arbitraria si es "surrealista", produce una efusión del sentido. Pero, repensada como una analogía, y aun de signo ascendente ("tiene por enemigos mortales el despreciativo y el depresivo"),[112] quiere dar cuenta de un orden de cosas, así fuesen por venir. Michel Deguy habla bien del sentido de "ascenso" de esta poética que "no

111 Remito al capítulo "Deux modes de l'invention" en mi libro *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983.

112 André Breton, "Signe ascendant", en *Néon*, núm. 1, 1948, después *Signe ascendant*, Poésie/Gallimard, p. 12.

aplasta las diferencias".[113] Asimismo la frase "dad", la que "choca con el cristal", a partir de la cual corre el texto al automático, es totalmente arbitraria, *sin* sentido. Pero es, ya sea acompañada de una débil imagen mental —una sensación visual—, ya sea utilizada como trampolín para la escritura. La frase "hay un hombre cortado en dos por la ventana" va acompañada "de la débil representación visual de un hombre caminando, partido a la mitad por una ventana perpendicular al eje de su cuerpo" (*Manifiesto*). Aquí, Breton interrumpe la experiencia. En otros casos se entrega al ejercicio de la escritura continua; pero entonces el lenguaje es percibido, en el curso de la escritura, en tanto que *res*: "El hecho de haber escrito la primera frase entraña un mínimo de percepción" (*ibid.*). Objeto no significante, el lenguaje es sin embargo el término de una sensación, como si se resintiera su "potencia germinativa".

La otra respuesta a esta pregunta, que se encuentra en Michel Leiris, Robert Desnos y sobre todo Aragon,[114] consiste en percibir la frase "dada" como un núcleo destinado a diseminarse de una manera, por lo demás, pasablemente algebraica o racional (por algebraica, evoco los juegos de palabras de Robert Desnos, por racional, la manera en que Ara-

[113] Michel Deguy, "Du 'Signe ascendant' au 'Sphinx vertébral' ", en *Poétique*, núm. 34, abril de 1978.

[114] Del que, a mi entender, resulta inexacto pensar que fue surrealista en un sentido limitado (Peter Kral en *Dictionnaire du surréalisme*, PUF, 1982). *Je n'ai jamais appris à écrire ou les "incipit"*, publicada ciertamente en 1969, prueba lo contrario.

gon desarrolla en breves *relatos*, en *Libertinage*, los datos del *incipit*). Lo arbitrario del signo escribe y la potencia *combinatoria* del lenguaje se encuentran en el origen de una especie de embriaguez. Asimismo, el juego del plagio, al que los surrealistas devolvieron el honor, *redoblaba* en otros tiempos el placer cultural que se encontraba en leer al escritor del que se había hecho la imitación. En el surrealismo, la intención es negar la cultura con el plagio de tal obra de la cultura, negar un contenido de sentido por deslizamiento al campo del fantasma. En todo caso, la *invención* prueba, por ese medio, que se ejerce ante todo a partir de las *palabras*. En cuanto al ejercicio del *collage* (literario), en particular en Aragon, establece un juego metafórico entre lo "imaginario" (la prosa narrativa del *Paysan de Paris*) y el signo de la realidad (el *collage* del menú en el café Certâ). El *collage* surrealista es, sin duda, un juego semántico, de naturaleza metafórica.

El proceso va, sin duda, del significante al significado en las dos respuestas que he evocado. Pero el peso de la importancia recayó, en un caso, sobre los significados —cuyos deslizamientos, cuyas separaciones de norma metonímica son una fuente inventiva—, y en el segundo caso sobre los significantes, sobre su autonomía relativa y sobre los juegos de la metáfora.

En el dominio plástico nos enfrentamos a problemas comparables. En un primer tiempo, lanzado como una hipótesis y luego adoptado en forma mayoritaria en el grupo, lo que prevalece es la consigna de "modelo interior", formulada con claridad por

Breton en las primeras páginas de *Surréalisme et la peinture* (*La Révolution surréaliste,* núm. 4, julio de 1925).

> Cuando yo sepa dónde termina en mí *la terrible lucha de lo vivido y lo viable,* cuando haya perdido toda esperanza de aumentar en proporciones asombrosas el campo real, hasta aquí perfectamente limitado, de mis pasos, *cuando mi imaginación, replegándose sobre ella, no haga más que coincidir con mi memoria,* me permitiré, como los demás, algunas satisfacciones relativas. Entonces, me uniré al número de los meditabundos [...] ¡Pero no antes! [Las cursivas son mías.]
>
> [...] no por ello es menos cierto que esto es dar un uso miserable al poder mágico de figuración cuyo secreto poseen algunos, el hacerles servir para la conservación y el refuerzo de lo que existiría sin ellos [...] La obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre la cual están de acuerdo hoy todos los espíritus, se referirá pues a un *modelo puramente interior,* o no existirá.

Como la imaginación es la reina de las facultades, el modelo de la pintura debe buscarse del lado de los fantasmas del hombre, y no de las extrañezas o las bellezas de la "naturaleza". Pero el tono perentorio de Breton se explica menos con la distancia abierta con la tradición figurativa occidental, hija del Renacimiento, que con la voluntad de marcar una ruptura decisiva con toda la vanguardia contemporánea, hija del impresionismo. "El error cometido" por el impresionismo se perpetúa "hasta nuestros días". Se libraban de esta acusación, y eran citados

en el *Manifiesto del surrealismo,* aparte de Ucello, de Gustave Moreau (m. 1898), de Gauguin (m. 1903), para empezar Seurat (m. 1891) —por razones que se deben a unas de las inversiones del gusto características del surrealismo: como los escritores naturalistas elogiados, en *Les Vases communicants* (p. 96), por ser mucho más... "poetas" que los simbolistas, más sensuales, más *honrados,* y llegar, por sus descripciones indefinidas, que querían ser exhaustivas, "a la imprecisión completa" (p. 124), Georges Seurat, catalogado a menudo como impresionista, es admirado por Breton por inventar paradójicamente el universo más subjetivo a fuerza de querer ser científico. Luego, entre los pintores vivos, son elogiados Georges Matisse, André Derain, Georges Braque, Picasso, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Georges de Chirico, Paul Klee, Man Ray, Max Ernst y André Masson.

En efecto, ya Hans Arp, Man Ray, Max Ernst o André Masson, después de Marcel Duchamp y Francis Picabia, propusieron soluciones pictóricas al problema de la representación, soluciones que superaban singularmente a las de los impresionistas o de los cubistas. Marcel Duchamp, siempre inmediata e invariablemente seguido por Francis Picabia, había abandonado poco a poco los principios de una pintura "retiniana" y "olfativa" (el pintor condicionado a pintar por el olor de la esencia de trementina...) para dedicarse a una pintura que partiera de las *palabras* y de sus juegos. El gran vitral *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* queda definitivamente "inconcluso" en 1923. Max Ernst ya ha

inventado el *collage,* yuxtaponiendo elementos iconográficos que existían anteriormente, en una desviación del sentido "análoga a la de la imagen poética",[115] Man Ray ya ha buscado qué huella dejaban los objetos más cotidianos sobre una superficie fotográfica sensible ("rayogramas"). André Masson y Miró han llevado muy lejos el automatismo gráfico, desde los años 1923-1924.

Por la fórmula de *modelo puramente interior*, Breton ofrece una teoría (o una voz de orden) a una pintura surrealista que se busca, mientras que la actividad de la escritura ya posee la suya (o el suyo): es el automatismo.

La voz de orden viene así a zanjar un debate al interior del grupo. Al captar en el pensamiento de Max Morise ("Les yeux enchantés", en *La Révolution surréaliste,* núm. 1, diciembre de 1924) una intuición que considera justa ("Lo que la escritura automática es a la literatura, una plástica surrealista debe serlo a la pintura, a la fotografía, a todo lo que se hace para ser visto"), Breton toma partido contra la actitud estrechamente marxista de Pierre Naville que, en el número 3 de la revista, niega a la pintura surrealista toda existencia propia: "Ni las huellas del lápiz entregado al azar de los gestos, ni la imagen que retoma las figuras del sueño, ni las fantasías imaginativas, desde luego, pueden ser así calificadas."

Se emplean técnicas diversas para dejar aparecer ese "modelo interior", que por cierto puede ser colecti-

115 Aragon, "Max Ernst peintre des illusions", reproducido en *Les Collages,* Hermann, 1965, p. 30.

vo, como algunas sesiones de escritura automática. Ahora bien, entre las técnicas inventivas,[116] las que tienden a promover el automatismo gráfico siempre son relevadas por una búsqueda alucinatoria que asume lo que se podría llamar el *significante gráfico* como un *significado*. En una tercera etapa, el significado mismo a veces es recobrado en una red ética: percibido como un azar objetivo. Tendría para el pintor una función de conocimiento (de sí mismo, de su propio deseo). Pueden reconocerse, en ese modelo en tres etapas que yo propongo, el sentido mismo de la investigación poética de Breton como de Aragon.

Estas tres etapas son perceptibles en la descripción dada por Max Ernst del descubrimiento del *frottage*. Da la fecha de nacimiento con una gran precisión (10 de agosto de 1925, un día de lluvia, y sabemos que estaba en Pornic). Se trata de colocar, al azar, sobre unas tablas de madera rugosa, unas hojas de papel después frotadas con la mina de plomo hasta que surjan las ranuras y resquebrajaduras. Vieja técnica, china, se nos dice, en todo caso popular. Ahora bien, "la intensificación súbita de [sus] facultades visionarias" se desencadena, comenta Ernst en 1936,[117] en una "sucesión

[116] René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, enumera una treintena de invenciones técnicas, p. 193 (Gallimard, col. "Le Livre de poche", 1968), que clasifica según su apoyo (gráfico, plástico, fotográfico). Todas las invenciones reagrupadas en estas dos últimas categorías no son surrealistas. En la primera, notemos que el *stoppage-étalon* es una rareza.

[117] Max Ernst, "Au-delà de la peinture", en *Cahiers d'art*, núms. 6-7, 1936, reproducido en *Ecritures*, 1970, pp. 242 *ss.*

alucinante de imágenes contradictorias, que se sobreponían unas a otras, con la persistencia y la rapidez que son características de los recuerdos amorosos". La misma técnica adaptada a la pintura nos da lo que Ernst llama el *grattage*. Pero muy pronto Max Ernst va a utilizar esas formas para "descifrar un mensaje en la madeja de esas líneas producidas por azar, a diferencia de toda esta generación de los impresionistas abstractos, de los automatistas y de otros 'informales' que se difundieron sobre el planeta en la secuela de la segunda Guerra Mundial" (José Pierre, *L'Univers surréaliste*). En efecto, el deseo *ético* de Max Ernst sale a luz en la cita que hace de la página en que Breton, en *L'Amour fou*, sugiere utilizar el muro de Leonardo para "leer en su propio porvenir".

¡El *collage* inventado por el mismo Max Ernst en 1919, a la orilla del Rhin un día de lluvia. . ., vemos que consiste en "componer" dos o más elementos heterogéneos, extraídos originalmente de un catálogo ilustrado en el que figuraban objetos para la demostración antropológica, microscópica, psicológica, mineralógica y paleontológica! (*Ibid.*, p. 258.) Max Ernst distingue dos métodos para inventar un *collage:* el método rimbaldiano ("una voluntad tendida —por amor a la clarividencia— hacia la confusión sistemática o *el desorden de todos los sentidos*") y el método aleatorio. Sin duda, la extrema concentración voluntaria se une en sus efectos fantasmáticos a la extrema libertad del espíritu abandonado a la aleatoriedad de la elección. El efecto alucinante queda asegurado por el extrañamiento

sistemático. En algunas páginas de distancia, Max Ernst emplea las mismas palabras de "intensificación súbita de las facultades visionarias", que nace del absurdo mismo de este ensamblaje. El término ético de la aventura se halla en la cita masiva de Breton que une el relato de las dos "invenciones".

El procedimiento pasa del dominio plástico al de la escritura y del campo individual al campo colectivo en el juego del "cadáver exquisito", inventado a finales del año 1925 por Marcel Duhamel, Jacques Prévert e Yves Tanguy, una alegre compañía instalada en el número 54 de la calle de Château: cinco personas se distribuyen el tipo de palabras que deben proponer (sujeto, adjetivo, etc.), para constituir entre todos una frase, y sabemos que la primera que se obtuvo fue "el cadáver exquisito beberá el vino nuevo". Pero el procedimiento vuelve al dominio plástico con los "cadáveres exquisitos" dibujados, puesto que cada colaborador se encarga de una parte de personaje sobre un papel plegado, de manera que ninguno entre ellos pueda conocer la colaboración de los demás. Hemos visto que Aragon pone, desde 1923, esta técnica en relación con la invención de la imagen metafórica.

Por fin, aunque se trate de un método alucinatorio más que de una técnica pictórica (en el sentido en que la entiende René Passeron), la actividad (paranoico-crítica) expuesta por Dalí en 1929-1930[118] se inscribe exactamente en esta línea de los

[118] Salvador Dalí, "L'Ane pourri", en *Le Surréalisme ASDLR*, núm. 1, 1930. Reproducido en *OUI*, I, *Denoël/* Gonthier, 1979.

medios destinados a hacer surgir *al modelo interior*. Esta actividad no es más que una variante del *frottage*, piensa Max Ernst, pero las diferencias son muchas: no conoce la primera etapa de pasividad receptora que caracteriza al *frottage*; parte de formas ya hechas, y hasta de un significado —he aquí una fotografía de una jaula africana— a partir del cual debe levantarse la imagen obsesionante: puesta en lo alto, la fotografía se convierte en un rostro cubista. Lo que caracteriza el procedimiento de Dalí es que el significante pictórico o gráfico viene *después*, para "objetivar", de manera crítica y sistemática, las asociaciones y las interpretaciones delirantes (por tanto, el movimiento es inverso, pues va del significado al significante); también, el propósito sería menos ético que heurístico. Se trataría de sentar las bases de un conocimiento irracional, en la medida en que se evita el contagio de esos delirios. Dalí pretende conocer y dar a conocer a otros, allí donde Max Ernst trataba de adivinar los signos de *su* deseo.

Ahora bien, para llegar a lo que Breton llamaba "modelo interior", Dalí pasa, de esta manera, por fotografías de objetos reales. La existencia de la pintura de Dalí, como la de René Magritte o la de Chirico (admirado por su pintura anterior a 1926), obliga a Breton a condicionar su "consigna". Lo hace en 1935 en una conferencia pronunciada en Praga, *Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste*. La pintura, dice Breton,

> confronta esta representación interior con la de las formas concretas del mundo real, y busca a su vez,

> como lo ha hecho con Picasso, captar el objeto en su generalidad y, en cuanto lo ha logrado, intenta a su vez este paso supremo, el paso poético por excelencia: excluir (relativamente) el objeto exterior como tal y no considerar la naturaleza más que en su relación con el mundo interior de la conciencia.[119]

Hay aquí una precisión esencial, y la introducción de un mecanismo dialéctico[120] que actuaría entre el modelo interior y el signo del objeto. Chirico o Magritte vuelven a cuestionar el mundo exterior tal como es, pero sin negarlo por completo, y hasta describiéndolo a veces en algunos de sus aspectos. En todo caso, la reflexión de Magritte es extremadamente intelectualista.[121]

Permanece abierta toda la cuestión del automatismo pictórico. Ante la existencia de una pintura de *trompe-l'oeil* (apariencia engañosa) pero extraña (como la del sueño) *al lado* de una pintura automática que podemos llamar *gestual*, la busca de teorización se enfrenta a una dificultad. Nicolas Calas, en 1942 (*Confound the wise*), indica una triple dirección:

[119] André Breton, *Position politique du surréalisme*, en *Manifestes...*, pp. 311-312.

[120] Lo subraya José Pierre en *Position politique de la peinture surréaliste*, Le Musée de Poche, 1975, p. 48. Raymond Queneau, "Premières confrontations avec Hegel", en *Critique*, 1963, núms. 195-196, mostraba que Hegel había sido descubierto, sobre todo, gracias a A. Kojève desde 1930, pero las traducciones que databan del siglo XIX eran accesibles.

[121] *Véase* José Vovelle, *Le Surréalisme en Belgique*, Bruselas, De Rache, 1972, y Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973.

la primera sería la dirección poética" que representan Dalí y Chirico, reflejando un "automatismo psicológico" (?) cuyo modelo es el sueño; la segunda reflejaría un automatismo "objetivo" (describe el *frottage* y el *grattage,* y el proceso que conduce, por medio de las asociaciones libres, a poner en evidencia por la conciencia un contenido latente en un mecanismo análogo al azar objetivo); la tercera ocurriría *entre* las dos anteriores, sería un automatismo "fisiológico", en que asistiríamos al libre movimiento del brazo, de la mano (Arp, Tanguy, Miró serían sus partidarios). Esta clasificación (insuficiente en su análisis de la primera dirección, no convincente por lo que hace a clasificar a Miró y a Arp en la tercera) tiene el gran interés de haber servido de pretexto a la pintura gestual, en particular norteamericana, que a partir de los cuarenta se lanza por este camino ya trazado, con la buena conciencia de ser surrealista (Marcel Duchamp, cultivando la ironía, lo confirmaba a todo el que quisiera) sin lograr serlo; ninguna ética, ninguna búsqueda del conocimiento en el horizonte de esos cuadros. También *Cobra,* en Europa, gusta de colocarse en esta gran avenida que no siempre es *tan fácil* pero en la cual, en todo caso, todos se niegan a emitir lo que se llama una *interpretación,* recuperando desde entonces las miras de una estética más clásica. La tendencia de André Breton, que no se interesaba en esta tercera vía y no la consideraba como automática ni como surrealista, consistió en *remitir* la primera de esas direcciones, la vida del extraño *trompe-l'oeil,* al automatismo, fijando su atención en las *relaciones* que mantienen entre ellos

esos objetos tan bien pintados, por ejemplo por Magritte:

> Se trata, ciertamente y para empezar, partiendo de los objetos, de los lugares y de los seres que agencian nuestro mundo de todos los días, de restituir con toda fidelidad las apariencias pero, mucho más lejos [...] de *despertarnos a su vida latente* por el llamado a la *fluctuación de las relaciones* que mantienen entre sí. Distender, en caso de necesidad hasta violarlas, esas relaciones de grandeza, de posición, de iluminación, de alternación, de sustancia, de mutua tolerancia, de devenir, es introducirnos en el meollo de una figuración segunda [...][122] (las cursivas son mías).

Sea lo que fuere, del mismo modo en que el ejercicio de la escritura automática exige evitar todos los "frotamientos" de la conciencia, asimismo la concentración propia del surgimiento fantasmal pictórico debe encontrarse gracias a un verdadero "aislante" que permita al "espíritu, que se encuentra idealmente abstraído de todo", "enamorarse de su propia vida, en la cual lo alcanzado y lo deseable no se excluyen ya" y "someter a una censura permanente, del tipo más riguroso, lo que hasta allí lo coaccionaba" (*ibid.*, p. 4). El pensamiento poético, retoma Breton en 1944 de manera sintética que vale tanto para la escritura como para la pintura, el pensamiento poético "es enemigo de la pátina [...] Para seguir siendo lo que debe ser, conductora de electricidad mental, es necesario ante todo que se cargue

[122] André Breton, René Magritte, 1961, *Le Surréalisme et la peinture*, ed. 1965, pp. 269-270.

en un medio *aislado*".[123] La conciencia reaparece con su función de distinguir y de apartar lo que pertenezca a las circunstancias *anecdóticas* que rodean la escritura (o el hacer presentes las formas sobre una tela), lo que pertenece al humor *del momento*, lo que pertenecería a un *proyecto* estético o moral, lo que formaría parte —en la escritura automática— de la imagen visual misma ("desorganizante", dice Breton en *Le Message automatique*).

Este aislamiento coaccionante es parecido a la "conducta forzada" mediante la cual la cascada es lanzada por la mano del hombre para producir la electricidad. Todo es cuestión de *energía*. El modelo "energético" actúa plenamente en la concepción surrealista de lo imaginario:

> Es todo el problema de la transformación de la energía el que se plantea una vez más. Desconfiar como se hace, excesivamente, de la virtud práctica de la imaginación es querer privarse, cueste lo que cueste, de la ayuda de la electricidad, con la esperanza de remitir la hulla blanca a su conciencia absurda de cascada.
>
> Lo imaginario es lo que tiende a ser real.[124]

Y Crevel retomará esta imagen, añadiéndole la idea de que la violencia es propia para *coaccionar* y para hacer explotar los descubrimientos de lo imaginario:

[123] André Breton, *Arcane 17*, p. 8.

[124] André Breton, "Il y aura une fois", en *Le Surréalisme ASDLR*, núm. 1, 1930.

> Utilizar un movimiento es captarlo. La violencia es fuente de energía. Sólo ella puede serlo. El siglo XX, este electricista, se ha metido en el bolsillo el torrente cantado por el XIX [...]. La imaginación es una gran zahorí.[125]

PUNTOS DE REFERENCIA PARA SITUAR AL SURREALISMO EN EL DEBATE FILOSÓFICO Y PSICOANALÍTICO

El lugar del surrealismo en relación con Freud y el psicoanálisis ya es suficiente problema para que se reagrupen, inicialmente, las notaciones hasta aquí dispersas.

La intuición central de Breton, como de Aragon y de sus amigos, bien parece ser la de *soñar con verdad*: Jean-Bertrand Pontalis lo hace manifiesto con muchas evidencias,[126] pues la realidad *usa* y *abusa* de su poder, ante nuestra subjetividad, y sólo un *exceso* de imaginación puede neutralizar este efecto, inicuo. Hay que "plantear en todas las circunstancias las prerrogativas del espíritu, de lo *posible*, ante el *aparato de muerte* que es, en el fondo, la realidad" (*ibid.*, p. 34). Y J.-B. Pontalis recuerda la experiencia mayor de Saint-Dizier, mientras que Breton tenía 20 años, y cuando vuelve a encontrar a aquel "loco" que creía que la guerra era un simulacro (*Point du jour; Entretiens*). Ante la *realidad*,

[125] René Crevel, "L'Enfance de l'art", en *Minotaure*, núm 1, 1933.

[126] J. B. Pontalis, "Les Vases non communicants", en *La NRF*, núm. 302, 1º de marzo de 1978.

debemos acceder a una especie de ilusión loca, precaria, obstinada, y mantenernos en ese lugar que es el lugar de la *no contradicción.*

Voluntad de síntesis que lleva a rechazar la separación del pensamiento y del lenguaje, en la invención del "pensamiento hablado" —la escritura automática—; a rechazar la separación del determinismo y de la libertad —gracias al azar objetivo—; a rechazar la diferencia entre percepción e imaginación, a reivindicar el error de los sentidos.

Sin embargo, no estoy segura de que haya que hablar de *monismo* surrealista, como lo hacen sistemáticamente Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, apoyándose en una sola frase de Breton. La toma en cuenta (por Breton) de la evolución de la física de la energía, que parece dar una categoría común a la "materia" y al "espíritu", podría confortar esta interpretación si no tuviésemos, en cambio, la impresión de que Breton fue precedido en este camino por Pierre Mabille, cuyas formulaciones más audaces y sin duda más imprudentes se ponen deliberadamente del lado de los "realistas" en la querella de los universales. En *Egrégores ou la vie des civilisations* (1938), Mabille resume esta querella: si los conceptos, los esquemas, las ideas abstractas, "son instrumentos más o menos arbitrarios forjados por el espíritu, el pensamiento se encontrará aislado del objeto". Si son "contenidos en las sensaciones y después en los objetos que han provocado esas sensaciones, la conciencia permite descubrir leyes y mecanismos que lo son realmente y que están fuera de nosotros". La última hipótesis es la que escoge

Mabille, gracias a la cual el hombre, según él, participa del mundo. Esta elección la hace también, sin vacilar, Jean-Louis Bédouin, y con él no pocos surrealistas de la última generación. Ahora bien, para Breton lo esencial es una actitud práctica: se trata de procurarse los medios "para *mantener en estado dinámico* el sistema de comparación de campo ilimitado de que dispone el hombre [. . .]",[127] y esta actitud no es contradictoria con la fenomenología como método de investigación, que toma en cuenta al hombre que lee, al hombre que escribe, etc., y examina lo que llega a la conciencia desde el punto de vista de la conciencia misma. En el debate filosófico, y el proceso de idealismo regularmente hecho a Breton, no hay que olvidar las posiciones materialistas (dialécticas) formuladas por él entre 1925 y la guerra; pero yo preferiría que se dejara un lugar *también* a la corriente subyacente, que desborda de parte en parte este periodo, y que no le es antinómica, estoy hablando de la corriente del nominalismo absoluto, entendida en su sentido operatorio, no idealista: la reflexión surrealista lleva a poder inventar a partir de un sistema de signos arbitrarios —en lo cual acompaña, aunque sea desdeñosamente, a la epistemología de las ciencias en ese comienzo del siglo XX.

Ahora bien, si salimos al encuentro del surrealismo con el método analítico freudiano y su reja conceptual, Jean-Bertrand Pontalis hace notar hasta qué punto la visión sincrética y totalizante de Breton se

[127] André Breton, *Arcane 17*, p. 105. Las cursivas son mías.

encuentra en las antípodas de "la visión *analítica* de Freud, cuyo pensamiento corre por completo sobre el eje de lo *inconciliable*, sobre la infinita aptitud al conflicto que él detecta en el seno de la psique" (*ibid.*, p. 36).

Esta oposición ha llamado la atención de todos los críticos, hasta el punto de que la severidad de los . . .no psicoanalistas hacia Breton a menudo se avecina a la "hostilidad".[128] Debe decirse para empezar, como anécdota, que entre los surrealistas y Freud, y sobre todo entre Breton y Freud, el diálogo simplemente no era posible. Breton visita al maestro en 1921: el resumen sarcástico de *Litterature* (marzo de 1922; reproducido en *Les Pas perdus*) revela su decepción. ¡La "entrevista" no fue rica! En el *Manifiesto*, en *Nadja*, en el *Traité du style* de Aragon, en René Crevel, psicoanalizado por el Dr. René Allendy, unas observaciones incidentales revelan el interés, pero sobre todo las reservas. Cuando Breton y Aragon celebran el cincuentenario de la histeria (*La Révolution surréaliste*, núm. 11, 1928), haciendo de ella un "medio supremo de expresión", pintan un palmo de narices a Freud, cuya teoría toda brota de la atención prestada por él y por Breuer a Anna O., y cuya intención toda es *terapéutica*. Para ellos, la histeria es una palanca de emancipación entre

[128] Jean-Bertrand Pontalis cita especialmente a Jean-Louis Houdebine (*La Nouvelle Critique*, núm. 31, febrero de 1970, y sobre todo *Tel Quel*, núm. 46, verano de 1971). De un estilo totalmente distinto es la elucidación de Jean Pierre Morel, Aurélia, Gradiva, X. . .: Psychanalyse et poésie dans "Les Vases communicants", en *Revue de Littérature comparée*, núm. 1, 1972.

otras. En *Les Vases communicants*, Breton adopta una posición crítica en relación con la teoría freudiana del inconsciente (desconocido e incognocible) y, de paso, pone unas banderillas a propósito del análisis hecho por Freud a sus propios sueños o —aún peor— la omisión de un teórico alemán, Volkelt, en su bibliografía. El intercambio de cartas que se sigue es publicado en la segunda edición del libro. Por su parte, Freud considera a los surrealistas que, según dicen, lo ven como su "santo patrono", como unos "locos integrales", "digamos a 95%, como el alcohol puro" (carta a Stefan Sweig). Mientras tanto, la irritación, en Breton, recubre un interés teórico y un respeto humano constante. En marzo de 1938, cuando se anuncia la "exposición" de Freud en Viena, Breton hace añadir una protesta sobre las pruebas de número de los *Cahiers GLM* ("Le Rêve"), del que era responsable, y si se "abre" a Freud en 1953 (encuesta de *Médium*), lo hace con una "profunda deferencia".

Sabido es que Breton tuvo conocimiento de las teorías de Freud por el libro de Régis y Hesnard, *La Psychoanalyse*, Alcan, 1914. No se ha destacado que el segundo tema de Freud fue elaborado durante los años veinte: el surrealismo casi no podía tomarlo en cuenta ni referirse a él como a un conjunto de conceptos bien elucidados.

Dicho esto, los proyectos son distintos, como se ha afirmado. *Les Vases communicants,* que es el libro más próximo a Freud, no es, ciertamente, freudiano. En el autoanálisis al que se entrega Breton en la primera parte, sólo toma en cuenta lo que Freud lla-

maba "descansos diurnos" —puntos de anclaje de un deseo que sigue siendo inconsciente. El autoanálisis está "cojo". Acerca de la escritura automática (una vez admitido el hecho de que históricamente esta sugestión surrealista ha cambiado en forma radical la sensibilidad colectiva), podemos preguntar si "las técnicas surrealistas pueden producir otra cosa que una mimesis concertada de un inconsciente ya figurable y ya puesto en palabras" (Jean-Bertrand Pontalis). En todo caso, esas técnicas son vecinas de la hipnosis, abandonada por Freud. Dicho de otra manera, el "inconsciente" es en Breton algo como la inconciencia. Cuando Freud desea revelar los mecanismos de un inconsciente para armonizar las conductas del analizado con el mundo tal como es, Breton solicita los poderes de nuestra inconsciencia para alcanzar una surrealidad.

La segunda gran diferencia que separa a Breton de Freud se refiere al concepto de represión y al modelo energético que sirve para construir la personalidad. Breton no habla de *proceso* de represión, sino de *prohibiciones* o de *tabúes*; vela los oblicuos, las resurgencias del mecanismo. En cambio, Breton nos habla siempre e inmediatamente de acción. La búsqueda freudiana (descriptiva, racionalizante, científica), que se interroga lentamente sobre el arcaico o lo inconsciente, pronto se convierte, en Breton, en una perspectiva teleológica, en la indicación de un proyecto de vivir, en la imaginación de su campo de maniobra. Por ejemplo, el sueño es para Breton el intermediario gracias al cual se puede *convertir* lo imaginado "en lo vivido o más exactamente en

el deber vivir". Toda pulsión sería en caso extremo utilizable, por conversión energética directa, como compulsión para vivir y crear. En ese sentido, el psicoanálisis parece ser para Breton "menos un descubrimiento científico que la prosecusión de una tradición filosófica y literaria que da todo su peso a la facultad de imaginar".[129]

Por último, la oposición con Freud se enfoca en la relación del individuo con la sociedad. En la energía y la fuerza de rebelión suscitada por la pulsión, el surrealismo cree revelar el mecanismo de la avalancha: a fin de cuentas, se trata de revolución. Mientras que en Freud, según la evidencia, toda sociedad es y será siempre represiva, y el término de la cura analítica tal vez no sea la desilusión, sino ciertamente el "desilusionamiento". El objetivo de la cura es permitir *asumir* mejor el mundo.

La actitud prudente de Breton queda finalmente legitimada por la carencia o las dificultades de la teoría freudiana en lo que concierne a la sublimación y creación artística. La atención de Freud, como la de Breton, enfoca, sin embargo, lo que bien parece ser un *nudo* del trabajo de "sublimación" (término que no emplea Breton): el punto o la pulsión parcial, de destructiva o autodestructiva, se transforma en algo como una compulsión a la síntesis. Recordemos las frases de Freud en *El yo y el ello* (1923): "Las fuerzas utilizables para el trabajo cultural provienen así, en gran parte, de la represión de lo que se llaman los elementos perversos de la excitación

[129] Jean-Pierre Morel, artículo citado, p. 79.

sexual." Breton, en el *Second Manifeste* (edición citada, p. 194), al hablar del "corto circuito" de la imagen y del juego soberano de la inspiración, precisa que el surrealismo "no tiende ni tenderá nunca a nada tanto como a reproducir artificialmente ese momento ideal en que el hombre, víctima de una emoción particular, de pronto se ve asaltado por ese *más fuerte que él* que lo lanza, en defensa propia, a lo inmortal". Si el vocabulario es singularmente distinto, la idea está más cerca de lo que parece.

En todo caso, cuando el psicoanálisis nos condena a la metáfora (al trabajo físico, al trabajo del sueño, al trabajo de la escritura. . ., es decir, a un trabajo de duelo), el surrealismo, fascinado por el mismo trabajo, nos lleva de la metáfora, que está perdida, a la metonimia, que es nexo: piénsese en la escritura automática tal como fue practicada por Breton, en las novelas del *Libertinage* de Aragon, en el objeto *Fresh widow* construido por Marcel Duchamp. Cualesquiera que sean las "versiones" del surrealismo, que se atribuya su importancia sobre todo a la metáfora o a la metonimia, la dirección, sin embargo, siempre será la misma: tiende a llevarnos a buscar cada vez mejor, a creer encontrar siempre "el objeto perdido".

A MANERA DE CONCLUSIÓN

¿Morrenas u obras?

Si hemos percibido hasta qué punto lo "imaginario" surrealista sigue siendo el punto de galvanización de toda la actividad poética (entendida en el sentido más lato, sin preocuparse por el modo de expresión ni de género), la vara con la que todo se mide, vacilaremos en consagrar algunas páginas a un recorrido revelador de sus resultados. En tanto que recorrido, no puede dejar de separar la obra de su intencionalidad. La crítica del espíritu surrealista se guardará muy bien de semejante reducción: las circunstancias de la obra serán examinadas con atención y su intención será medida sobre el plano ético o político tanto como estético. Proyección de una intencionalidad compleja, objetos de provocación, modelos fabricados para "comprender", esas "obras" son especies de morrenas que nos quedan del paso de una gran aventura glacial, de facetas cristalinas, de la nieve más densa, una parte de la cual se ha volatilizado (estoy pensando en las exposiciones surrealistas cuya apertura y presentación se convierten hoy en acontecimientos históricos cuya huella hay que buscar).

Si lo pudiera, nuestra lectura crítica estaría calcada sobre la de los surrealistas: "crítica fundada, en primer lugar, sobre el sentimiento profundo de la

superioridad del lenguaje poético sobre el metalenguaje más riguroso [...], crítica que, por consiguiente, quiere ser una invitación al placer del texto del que habla".[1] De la crítica llamada "sintética" de Aragon en *Sic* (1918-1919), de la crítica de Philippe Soupault sobre el cine por ejemplo, en *Littérature*, se puede decir que constituyen poemas y prosa o plagios que practican la alusión metafórica, la loa lírica y las reservas codificadas. Encontramos aquí casos límites. Amemos ante todo, según la sugerencia de Breton.[2] Toda relación crítica que no fuera inaugurada, garantizada, estimulada por esta captación global e intuitiva de la obra, como es provocada por el deseo, queda condenada a la impotencia o la ceguera.[3] Notemos, de paso, con Roger Navarri, que esta experiencia del goce estético queda descrita y tomada en cuenta con rigor por los trabajos recientes de la H. R. Jauss y la "escuela de Constanza".

Es fácil burlarse de los excesos de esta crítica, en tanto que es apologética. El surrealismo no ha rechazado la paciencia ni la erudición, que responden a otro deseo: el de comprender y de analizar: la devoción crítica de un Jean Ferry hacia la obra de Raymond Roussel;[4] la de un Maurice Heine, después

[1] Roger Navarri, "Critique synthétique, critique surréaliste, aperçus sur la critique poétique", en *RHLF*, abril-mayo de 1979, p. 216.

[2] A. Breton, "Main première", en *Perspective cavalière*.

[3] *Véase* Roger Navarri, "Au grand jour à la grande nuit, ou la double postulation de la critique surréaliste", en *L'Information littéraire*, marzo-abril de 1981.

[4] El propio Jean Ferry es un escritor con fantasía dis-

la de Gilbert Lely a Sade,[5] la sugestión de Breton a propósito de Jean Suquet: de consagrarse al dédalo espejeante del Gran Vitral de Marcel Duchamp (y Jean Suquet, que trabaja en ello desde hace treinta años, es sin duda el mejor conocedor actual de esta obra). Esas devociones críticas no por ello son menos científicas. En nombre de un "racionalismo abierto" ("Limites non-frontières. . .), los surrealistas "se desmarcan de todas las teorías y de todas las prácticas que tiendan abierta o subrepticialmente a restaurar una concepción teológica del Arte, la cual condena la crítica al subjetivismo o a la parafrasis".[6]

En todo caso, la crítica sobre el surrealismo, más allá de ciertos equívocos, a menudo ha escogido la ley de la investigación de intencionalidad sin negarse, empero, a analizar el espacio de un texto o de una tela: no cortar las raíces intencionales del autor, en una sana fenomenología, no rechazar tampoco el movimiento de nuestra proyección fantasmal sobre esos textos, a menudo huraños, pero, tal vez, no conformarse con hechos; por otra parte, no referirse a cada momento a las circunstancias de una producción ni *invocar* —interpretándola— la intencionalidad que

creta (*Le Mécanicien et autres contes*, Gallimard, 1953); su estudio de Raymond Roussel, "acabado" en 1948, publicado en 1953 en Ed. Arcanes, sirve de trampolín a los estudios más conocidos de Michel Foucault (1963) y de Bernard Caburet (1968).

[5] Maurice Heine y después Gilbert Lely pueden ser considerados como los primeros editores franceses de Sade en la versión exhaustiva de su obra.

[6] Roger Navarri, "Au grand jour", artículo citado, p. 66.

la fundaba. La historia, entendida en su sentido más lato, debe ser un antepecho; puede ser implícita. La crítica sobre el surrealismo me parece que comienza: empieza a ofrecer elementos documentales, seguros, comienza a forjar útiles conceptuales adecuados. La metodología de su estudio es compleja, pero no es inaccesible ni indefinible.

Se podrían distinguir las obras surrealistas según su modo de expresión: gesto y acontecimientos históricos controlables, que tienen huellas sociológicas (visita a Julien-le-Pauvre, banquete en Saint-Pol Roux, actividades de los grupos sucesivos, inauguraciones de exposición y hasta la celebración de Sade por Jean Benoît. . .); obras escritas, obras pintadas, obras cinematográficas. . ., por otra parte, cuya intención es en gran medida estética.

De la expresión gestual o acontecimiental del grupo se pondrían, por ejemplo, las notas internas, las listas de conferencias privadas y sobre todo la inauguración de las exposiciones. Es sabido que el surrealismo se compone una historia con las exposiciones internacionales puesto que, a partir de la exposición "Eros" en 1959-1960, declarada VIII, llevan un número (siendo la última la XI, "L'Ecart absolu", en 1965, en París). Esta numeración ordinal implica una mirada hacia atrás, forjando un sentido y destinada a escoger, entre todas las exposiciones conocidas, aquellas que marcan ese recorrido internacional (*véase* la bibliografía, aquí mismo). Ahora bien, la "inauguración" se ritualiza cada vez más hasta el punto de confundirse con un acontecimiento

teatral único, como fue el caso de la exposición "Eros" en 1960 (festín sobre un maniquí desnudo, etc.), aunado al ritual (privado) de la celebración de Sade por Jean Benoît. Por último, los catálogos se vuelven cada vez más copiosos al correr de los años: en 1938, era el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* por Breton y Eluard; en 1947, todo un volumen acompaña a la exposición internacional, *Le Surréalisme en 1947,* que responde a la interrogación colectiva sobre el mito. Y es que las exposiciones, con los escritos y las revistas, se convierten en un eco colectivo, a solicitud de los acontecimientos, y la ocasión, para el grupo, de definirse.

Pero siempre habría que dar cuenta de una obra surrealista especificando la naturaleza principal del mensaje emitido: función referencial, "denotativa", "cognitiva" en los relatos de sueños, los textos autobiográficos, las respuestas a las encuestas, los mitos explicativos o los modelos fabricados para comprender. Función connativa en los textos panfletarios (pero la obra "teórica" responde también a esas dos funciones: piénsese, por ejemplo, en *Thérèse de Lisieux,* de Pierre Mabille); función metalingüística (abundante); función poética.

En el seno de esta función poética, la dicotomía fundamental de los signos y los objetos me parece que viene a fundar una doble investigación inventiva del surrealismo: nuestra lectura debe tener esto en cuenta.[7] Existe la investigación que, para empezar,

[7] Yo he desarrollado esta doble "versión": J. Chénieux-Gendron, "Versants et versions du surréalisme français", en *Revue des Sciences humaines,* **1981/4,** núm. 184.

se embriaga con los juegos más significativos, percibidos en su autonomía relativa, percibidos a veces como arbitrarios; existe la que se fija sobre todo en los lugares —coyunturas del espacio y los cuerpos— donde las cosas (los signos de las cosas) parecen empezar a deslizarse. De ese lado la lectura, más a menudo de lo que se cree, debe concebir los textos como simbólicos. Nos da un ejemplo brillante Elisabeth Lenk sobre la pieza *S'il vous plaît* (Breton, Soupault), escrita seis meses después de los *Champs magnétiques*. Se equivocaría el que buscara allí una escritura automática.

No cabe duda de que, por último, hay que añadir a ese sistema de dos términos la vertiente, marginal al surrealismo, para la cual funciona la convicción de que el lenguaje *no se encuentra* en el origen de toda invención, que el cuerpo mismo es un ideograma (que se debe descifrar como tal), y que la palabra sólo surgió de manera secundaria: estoy pensando en Artaud, y en su posterioridad, en el teatro "pánico" de Arrabal, Topor y Jodorowski.

El surrealismo en su aspecto internacional

Quedaba por abordar toda la cuestión de la difusión del surrealismo fuera de Francia o de su "encuentro" con ciertas vanguardias. A diferencia de Dadá, que nació casi simultáneamente en varios epicentros (Zurich, Berlín, Francfort), el surrealismo es una invención parisiense aun si Breton ha afirmado siempre su internacionalismo.

Se ha percibido, en el curso de la revisión histórica, que fuera de Bélgica y de Yugoslavia (que ya en los años veinte constituyen grupos o investigaciones de inspiración surrealista), fue en el curso de los treinta cuando el movimiento estalló fuera de Francia, en una deflagración indefinida y a veces en una dispersión difusa. Después de cierto desaceleramiento durante los cuarenta y aun los cincuenta, casi no hay país que no haya visto surgir algún grupo que se declare surrealista. Resulta curioso ver que los pintores o los poetas tienen verdadero interés en fijar ellos mismos su pertenencia al surrealismo como conjunto de proyectos formulados por las revistas o los textos del grupo de André Breton, en los cuales las nociones de "azar objetivo", la práctica de la escritura automática y del *collage*, de hecho la vida en grupo, son los puntos de resistencia de toda definición. Por tanto, no sólo se pone en juego el "colonialismo" bretoniano; hay que creer que en el seno de las vanguardias internacionales, el surrealismo ocupaba un lugar aparte, lo cual tal vez se deba a su toma en consideración original de las obras del pasado, y a su atención al *deseo*.

¿Habremos de buscar las vías de difusión, las influencias a veces recíprocas? ¿Plantear una serie de exigencias teóricas (sin lo cual no hay surrealismo), y examinar si tal o cual país las encarna en tal o cual momento? ¿Asimilar el surrealismo a toda forma de subversión y plantear la hipótesis de su surgimiento "espontáneo"? En el punto de los estudios surrealistas en que estamos, sólo se han recorrido algunos dominios, a veces muy variadamente: estoy

pensando en los estudios en lengua francesa acerca del dominio belga, por José Vovelle, sobre el dominio portugués y español, por Pierre Rivas, sobre el dominio servio, por Hanifa Kapidžić-Osmanagić; estamos aguardando los trabajos de Vera Linhartova sobre el dominio japonés, en el que Yoshio Abé y Françoise Will nos han ofrecido ya sus luces. En suma, cierto frente del saber colectivo se sitúa aquí exactamente, cuyo recorrido habrá que seguir en una obra venidera.[8]

[8] Se puede consultar la revista de nuestro grupo en el CNRS, "CAS", *Champs des activités surréalistes*, UER/STD, *tour* 34-44, 2º piso, Universidad de París VII, 2, plaza de Jussieu; ricos elementos en el *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, PUF, 1982, y en las Actas del Coloquio Internacional de Literatura comparada, Nueva York, 1982.

BIBLIOGRAFÍA SELECTIVA

1. HISTORIA GENERAL DEL SURREALISMO EN FRANCIA

Bédouin, Jean-Louis, *Vingt ans de surréalisme, 1939-1959*, Denoël, 1961.

Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, en *Documents surréalistes*, Le Seuil, 1965.

Estas dos obras tienen el mérito de proponer una historia conocida, pero también es posible remitirse hoy a:

Pierre, José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Losfeld, t. 1 (1922-1939), 1980; luego t. 2 (1940-1969), 1982, cuyo aparato crítico detallado es una nueva y precisa historia del surrealismo.

2. LAS REVISTAS SURREALISTAS O CERCANAS AL SURREALISMO se vuelven accesibles, por reediciones en facsímiles, y muy prácticas, por escrutinios bibliográficos con índice.

Littérature, 1919-1921 (1ª serie), después 1922-1924 (2ª serie), ha sido reeditada por Jean-Michel Place, 1978.

La Révolution surréaliste, núms. 1 al 12, 1924-1929. Reed. J.-M. Place, 1975.

Variétés (Bruselas), 1929, número especial, "Le surréalisme en 1929".

Le Surréalisme au service de la révolution, núms. 1 al 6, 1930-1933. Reed. J.-M. Place, 1976.

Documents 34, Bruselas, 1934, número especial "Intervention surréaliste". Reed. *L'Arc*, núm. 37.

Minotaure, núms. 1 al 12, 1933-1939. Reed. Flammarion, 1981.

V.V.V., núms. 1 al 4, 1942-1944.
Néon, núms. 1 al 5, 1948-1949.
Médium, "Informations surréalistes", núms. 1 al 8, 1952-1953.
Médium, "Communication surréaliste", núms. 1 al 4, 1953-1955.
Le Surréalisme, même, núms. 1 al 5, 1956-1959.
Bief, "jonction surréaliste", núms. 1 al 12, 1958-1960.
Front unique (*revista*), núms. 1 y 2, 1959-1960.
La Brèche, "action surréaliste", núms. 1 al 8, 1961-1965.
L'Archibras, núms. 1 al 7, 1967-1969.
Coupure (después de la disolución del grupo), núms. 1 al 7, 1969-1972.

Estas nueve últimas colecciones (a partir de *Néon*), a las cuales se han añadido los números especiales, enteramente surrealistas, de *La Nef*, "Almanach surréaliste du demi-siècle", 1950, de *L'Age du cinéma*, 1951, *La Rue*, 1952, han sido objeto de un trabajo bibliográfico: depuración, artículo por artículo, ilustración por ilustración, con observaciones del contenido en un breve análisis; establecimiento de diversos índices, en Marguerite Bonnet y Jacqueline Chénieux-Gendron, *Autour d'André Breton, 1948-1972*, Kraus International Publications, Nueva York, Londres, 1982 (difusión en Francia por las Presses Universitaires de France).

Revistas cercanas al surrealismo, en lengua francesa

Aventure, núms. 1 al 3, 1921-1922.
Dés, núm. 1, 1922, reed. en un volumen por J.-M. Place, 1975.
L'Oeuf dur, núms. 1 al 16, 1921-1924, reed. J.-M. Place.
Le Grand Jeu, núms. 1 al 3, 1928-1930, reed. J.-M. Place (avec le 4e numéro, resté sur épreuves), 1977.
Documents, núms. 1 al 7 [1929]; núms. 1 al 8, 1930;

núm. 1, 3a. serie, 1933; núm. 1, 4a. serie, 1934 (los dos primeros números no están bajo la responsabilidad de Georges Bataille).

Les Cahiers de Contre-Attaque, núm. 1, 1936.

Acéphale, núms. 1 al 5, 1936-1939, reed. J.-M. Place, 1980.

Estas tres últimas colecciones han sido objeto de una depuración analítica, publicada por nuestro grupo en CNRS en 1979, bajo el título de *Autour de Georges Bataille, 1929-1939*. Editor: "CAS", UER/STD, *tour* 34-44, 2º piso, Universidad de París VII, 2, Plaza de Jussieu, 75005, París.

Clé, boletín mensual de la FIARI, animado por André Breton, núms. 1 y 2, 1939.

Durante la guerra y después, se puede mencionar, sin ser exhaustivos:

Le Cheval de quatre, publicación colectiva, 1940.

Dédale, publicación colectiva, 1940.

La Main à plume, plaqueta colectiva, 1941.

Quatre-vingt et un, junio de 1943, "Décentralisation surréaliste".

Le Surréalisme encore et toujours, plaqueta colectiva, agosto de 1943.

L'Avenir du surréalisme, plaqueta colectiva, enero de 1945.

La Révolution la nuit, núms. 1 y 2, 1945.

Les Deux Saurs, núms. 1 al 3, 1946-1947.

Le Surréalisme révolutionnaire, un número, marzo-abril de 1948.

Cobra (una parte en francés), núms. 1 al 10, 1948-1951, reed. J.-M. Place.

Phases, 1954-

Con *Cobra* se unen las publicaciones surrealistas o surrealizantes aparecidas en el extranjero, que no se mencionarán en esta obra. Se pueden señalar, en lengua francesa, las revistas belgas *Correspondance*, *OEsophage*, *Marie*, *Distances*, *Variétés*, *Rupture*, *Phantomas*, publicadas en Bruselas o en La Louvière.

3. Exposiciones surrealistas colectivas

1925: París, Galerie Pierre
1928: París, Le Sacre du Printemps.
1929: Zurich, Kunsthaus.
1931: Hartford, Connecticut, Estados Unidos de Norteamérica.
1932: Nueva York, Galerie Julien Levy.
1934: Bruselas, Palacio de Bellas Artes.
1935: Copenhague, Den Frie Udstilling Bygning, "Cubismo-surrealismo" ["primera" exposición internacional, *véanse también*, pp. 328 y 329].
1935: Santa Cruz de Tenerife, Canarias.
1936: La Louvière, Bélgica.
1936: París, Charles Ratton.
1936: Londres, New Burlington Galleries [segunda exposición internacional].
1936: Nueva York, The Museum of Modern Art, "Fantastic Art, Dada & Surrealism".
1937: Tokio, Galerías Ginza.
1937: Londres, London Gallery.
1938: París, Galerie des Beaux-Arts, [tercera] "Exposición internacional del surrealismo".
1938: Amsterdam, Galerie Robert, "Exposición internacional del surrealismo".
1940: México, Galería de Arte Mexicano, [cuarta] "Exposición internacional del surrealismo".
1942: Nueva York, Coordinating Council of French Relief Societies, "Surrealist Exhibition" [quinta].
1945: Londres, L'Arcade Gallery.
1947: París, Galerie Maeght, [sexta] "Exposición internacional del surrealismo".
1947: Praga, [séptima] "Exposición internacional del surrealismo".
1948: Santiago de Chile, Galería Dédalo.
1959-1960: París, Galerie Daniel Cordier, "Octava Exposición internacional del surrealismo", *Eros*.
1960-1961: Nueva York. D'Arcy Galleries, "Surrealist

Intrusion in the Enchanters Domain", novena exposición internacional.
1961: Milán, Galerie Schwarz, "Muestra internacional del surrealismo" (décima).
1965-1966: París, Galerie L'OEil, "Décimo-primera Exposición internacional del surrealismo", *L'Ecart absolu.*
1965-1966: Galerie Le Ranelagh, "Collages, dessins, gravures surréalistes".

4. Bibliografía indicativa de los principales autores surrealistas

Remito a la edición más científica, cuando existe; a menudo se encuentra al final de un estudio crítico.

Louis Aragon

Véase Crispin Geoghegan, *Louis Aragon, essai de bibliographie,* Londres, Grant & Cutler Ltd, 1979. Dos volúmenes, I: OEuvres (dos tomos, 1918-1959; 1960-1977; II: Critiques.

Hans Arp

Jours effeuillés, Gallimard, 1966 (contiene casi todos los textos en lengua francesa).
Unsern täglichen Traum, Zurich, Verlag der Arche, 1955 (reagrupa textos poéticos y ensayos en alemán, de 1914 a 1954).

Jacques Baron (no hay bibliografía científica)

L'Allure poétique, 1924.
Charbon de mer, 1935, reed. 1982 (Gallimard).

Miss Lucifer, P. Trémois, 1945.
Le Noir de l'azur, Ed. du Bateau ivre, 1946.
L'An I du surréalisme, seguido de *L'An dernier*, Denoël, 1969.
(No se reagruparon las piezas de teatro para la radio y poemas publicados en revistas.)

André Breton

Véase Michael Sheringham, *André Breton, a bibliography*, Londres, Grant & Cutler, 1972 y Marguerite Bonnet, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, 1975.

Leonora Carrington

Le Cornet acoustique, Garnier/Flammarion, 1983 [presentación y bibliografía por Jacqueline Chénieux-Gendron].

René Crevel

"Etienne-Alain Hubert, René Crevel, bibliographie", en *Bulletin du Bibliophile*, 1983, IV, y 1984, I.

René Char

OEuvres complètes, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

Robert Desnos

Véase Marie-Claire Dumas, *R. D. ou l'exploration des límites*, Klincksieck, 1978.

Jean-Pierre Duprey

Véase Jean-Christophe Bailly, *Jean-Pierre Duprey*, Seghers, col. "Poètes d'aujourd'hui", 1973.

Paul Eluard

OEuvres complètes, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968 (dos tomos) [edición preparada por Lucien Scheler y Marcelle Dumas].

Max Ernst

Ecritures, Gallimard, col. "Le Point du jour", 1970.

Jean Ferry

La Société secrète, Fontaine, 1946.
Le Voyageur avec bagages, Fontaine, 1947.
Le Tigre mondain, Saint-Maurice-d'Etelan, P. Bettencourt, 1950.
Le Mécanicien et autres contes, "Le Cinéastes bibliophiles", 1950 (prefacio de André Breton).

Maurice Fourré

La Nuit du Rose-Hôtel, Gallimard, 1950 (prefacio de André Breton).
La Marraine du sel, Gallimard, 1955.
Tête-de-Nègre, Gallimard, 1960.
Le Caméléon mystique, Quimper, Ed. Calligrammes, 1981.

Julien Gracq

Véase Peter Hoy, *Julien Gracq, essai de bibliographie*, Grant & Cutler, 1973 (durante el periodo 1938-1972).

André Hardellet

Véase Hubert Juin, *André Hardellet*, Seghers, col. "Poètes d'aujour-d'hui", 1975.

Annie Le Brun

Sur-le-champ, Ed. surréalistes, 1967 (ilustrado por Toyen).
Les Mots font l'amour, Eric Losfeld, 1970.
Les Pâles et fiévreux après-midi des villes, Ed. Maintenant, 1972.
La Traversée des Alpes, con Fabio De Sanctis y Radovan Ivsic, Roma, Ed. Maintenant, 1972.
Tout près, les nomades, Ed. Maintenant, 1972 (ilustrado por Toyen).
Les Ecureuils de l'orage, Ed. Maintenant, 1974.
Annulaire de lune, Ed. Maintenant, 1977.
Lâchez tout, Ed. Le Sagittaire, 1977.
Les Châteaux de la subversion, J.-J. Pauvert chez Garnier, 1982.

Gérard Legrand

Des pierres de mouvance, Ed. surréalistes, 1953.
Poésies d'Isidore Ducasse, primera edición comentada, en colaboración con Georges Goldfayn, Le Terrain vague, 1960.
Marche du lierre, Losfeld, 1969.
Pour connaître la pensée des présocratiques, Bordas, 1970.

Préface au système de l'éternité, Losfeld, 1971.
Le Retour du printemps, Le Soleil noir, 1974.

Michel Leiris

Véase Louis Yvert, "Bibliographie des écrits de Michel Leiris, 1924-1974", *Bulletin du bibliophile*, 1974, pp. 8-49 y 271-314.

Georges Limbour

Véase Critique, núms. 351-352, agosto-septiembre de 1976, "Limbour l'irréductible". Una bibliografía incompleta acerca de los escritos sobre el arte.

Pierre Mabille

Véase Rémy Laville, *Pierre Mabille: un compagnon du surréalisme*, Ed. de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, fasc. 16, novena serie, 1983.

Joyce Mansour

Cris, Seghers, 1953.
Déchirures, Ed. de Minuit, 1955.
Jules César, Seghers, 1956.
Les Gisants satisfaits, Pauvert, 1958.
Rapaces, Seghers, 1960.
Carré blanc, Le Soleil noir, 1966.
Les Damnations, Visat, 1957.
Le Bleu des fonds, Le Soleil noir, 1968.
Phallus et momies, Ed. Daily Bul, 1969.
Ca, Le Soleil noir, 1970.
Histoires nocives, Gallimard, 1973.

Jehan Mayoux

Traînoir, h.c., 1935.
Mais, h.c., 1937.
Le Fil de la nuit, Tschann, 1938.
Ma tête à couper, GLM, 1939.
Au crible de la nuit, GLM, 1948.
A perte de vue, h.c., 1958.

Benjamin Péret

Las *OEuvres complètes* están en preparación por Ed. Losfeld, tres tomos editados en 1969, 1971 y 1979.

Henri Pichette

Les Epiphanies, 1948, reed. Gallimard, col. Poésie, 1969.
Rond-point, seguido de *Joyce au participe futur* y de *Pages pour l'arc-en-ciel*, Mercure de France, 1950.
Lettres arc-en-ciel, L'Arche, 1950.
Le Point vélique, Mercure de France, 1950.
Nucléa, L'Arche, 1952.
Les Revendications, Mercure de France, 1958.
Odes à chacun, Gallimard, 1961.
Tombeau de Gérard Philipe, Gallimard, 1961.
Dents de lait dents de loup, Gallimard, 1962.

José Pierre

D'autres chats à fouetter, Losfeld, 1968.
Théâtre, Denoël, 1969.
Le Testament d'Horus, Losfeld, col. Le Désordre, 1971.

Qu'est-ce que Thérèse? —C'est les marronniers en fleurs, 1974.
Eva, Viviane et la fée Morgane, Galilée, 1980.
La Haine des plages, Galilée, 1980.
La Charité commence par un baiser, Galilée, 1980.
Gauguin aux Marquises, Flammarion, 1982.

Gisèle Prassinos

Véase J. Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman,* bibliografía.

Jacques Rigaut

Papiers posthumes, Au Sans pareil, 1934.
OEuvres, Gallimard, 1970.

Stanislas Rodanski

La Victoire à l'ombre des ailes, Le Soleil noir, 1975 (prefacio de Julien Gracq).

Jean Schuster

Archives 57/68, Losfeld, 1969.

Jean Suquet

Miroir de la Mariée, Flammarion, 1973.
Le Guéridon et la virgule, Christian Bourgois, 1976.

Tristan Tzara

Las *Obras completas* están en proceso de preparación,

en la Ed. Flammarion, bajo la responsabilidad de Henri Béhar. (Aparecieron cinco tomos en 1982.)

Pierre Unik

Le Théâtre des nuit blanches, Corti, 1934.
Chants d'exil, Editeurs français réunis, 1972.
Le Héros du vide, Editeurs français réunis, 1972.

Jacques Vaché

Lettres de guerre, reed. un volumen, Losfeld, 1970.

Roger Vitrac

Connaissance de la mort, Gallimard, 1926.
Humoristiques, Gallimard, 1927.
Cruautés de la nuit, Cahiers du Sud, 1927.
Georges de Chirico, Gallimard, 1927.
Jacques Lipchitz, Gallimard, 1929.
Dés-lyre, poésies complètes, Gallimard, 1964.
Théâtre I à IV, Gallimard, 1946-1964.

Será indispensable considerar las obras próximas al surrealismo, como las de Antonin Artaud, Aimé Césaire, René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Pierre Naville, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Georges Ribemont-Dessaignes, Philippe Soupault, etcétera.

5. Bibliografía crítica selectiva

5.1 *Obras generales o extensas*

Abastado, Claude, *Le Surréalisme,* Hachette, 1975.

Alexandrian, Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, Gallimard, 1975.
Alquié, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, 1955.
Audoin, Philippe, *Les Surréalistes*, Le Seuil, col. "Ecrivains de toujours", 1975.
Balakian, Anna, *André Breton, Magus of surrealism*, Nueva York, Oxford University Press, 1971.
Bancquart, M.-C., *Paris des surréalistes*, Seghers, 1972.
Bonnet, Marguerite, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, 1975.
Bréchon, Robert, *Le Surréalisme*, Armand Colin, 1971.
Carrouges, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1950; reed. col. "Idées".
Caws, Mary-Ann, *The Poetry of Dada and Surrealism*, Princeton, New Jersey, Estados Unidos de Norteamérica, Princeton Univ. Press, 1970.
The Inner Theater of Recent French Poetry, Princeton, New Jersey, Estados Unidos de Norteamérica, Princeton Univ. Press, 1972.
Chénieux-Gendron, Jacqueline, *Le Surréalisme et le roman, 1922-1950*, Lousana, L'Age d'homme, 1983.
Durozoi, Gérard y Bernard Lecherbonnier, *Le Surréalisme, théories, thèmes, techniques*, Larousse, 1971.
Gracq, Julien, *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, Corti, 1948.
Monnerot, Jules, *La Poésie moderne et le sacré*, Gallimard, 1945.
Schuster, Jean, *Archives 57/68*, Losfeld, 1969.
Vovelle, José, *Le Surréalisme en Belgique*, Bruselas, De Rache, 1972.

5.2 *Obras colectivas o números especiales de revistas recientes*

"André Breton, et le mouvement surréaliste", número especial de *La NRF*, núm. 172, abril de 1967.

Le Surréalisme, "Entretiens de Cerisy-la-Salle", bajo la dirección de Ferdinand Alquié, París-La Haya, Mouton, 1968.

Les Critiques de notre temps et André Breton, presentación por Marguerite Bonnet, Garnier, 1974.

Le Surréalisme dans le texte, actas del coloquio organizado en Grenoble por Daniel Bougnoux y Jean-Charles Gateau, publicación de la Universidad de Lenguas y Letras de Grenoble, 1978.

"Théorie, tableau, texte, de Jarry à Artaud", en *Le Siècle éclaté*, núm. 2, Minard, Lettres modernes, 1978.

Mélusine, cuaderno del Centro de investigaciones sobre el surrealismo de París III, Lausanne, L'Age d'homme, 1980-

Champs des activités surréalistes, boletín informativo de la ERA 919 del CNRS, novena serie, 1981-

"André Breton", número especial de la *Revue des Sciences humaines*, 1981/4, núm. 184.

Dictionaire général du surréalisme et de ses environs, bajo la dirección de Adam Biro y René Passeron, PUF, 1982.

"Surréalistes", número especial de la *Revue des Sciences humaines*, 1984/1.

5.3 *Artículos o secciones de obras sobre el surrealismo en general*

Bataille, Georges, "Le Surréalisme et sa différence avec l'existentialisme", en *Critique*, núm. 2, julio de 1946.

Blanchot, Maurice, "Réflexions sur le surréalisme", en *La Part du feu*, Gallimard, 1949; reed. 1980.

Decottignies, Jean, "L'OEuvre surréaliste et l'idéologie", en *Littérature*, núm. 1, 1971.

Deguy, Michel, "Du 'Signe ascendent' au 'Sphinx vertébral' ", en *Poétique*, núm. 34, abril de 1978.

Morel, Jean-Pierre, "Aurélia, Gradiva, X. . ., Psychanalyse et poésie dans 'Les Vases communicants' ", en *Revue de littérature comparée*, 1, ene.-mar. 1972.

Navarri, Roger, "Au grand jour/A la grande nuit, ou la double postulation de la critique surréaliste", en *L'Information littéraire*, marzo-abril de 1981.
Pontalis, Jean-Bertrand, Prefacio de Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, col. Idées, 1971.
—"Les Vases non communicants", en *La NRF*, núm. 302, 1º de marzo de 1978.
Riffaterre, Michael, "La Métaphore filée dans la poésie surréaliste; Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique; Surdétermination dans le poème en prose (Julien Gracq)", en *La Production du texte*, Seuil, 1979.
Rosolato, Guy, "L'Imaginaire du hasard", en *La Psychanalyse*, núm. 3, 1957.

5.4 *Obras o artículos sobre un aspecto del surrealismo*

La pintura, medio de expresión del surrealismo

Passeron, René, *Histoire de la peinture surréaliste*, Le Livre de Poche, 1968.
Pierre, José, *Le Surréalisme*, Lausana, Ed. Rencontre, col. "Histoire générale de la peinture", 1967.
—*L'Univers surréaliste*, Somogy, 1983.
Vovelle, José, *Le Surréalisme en Belgique*, Bruselas, De Rache, 1972 (obra cuyo interés desborda con mucho el cuadro indicado).
Smejkal, Frantisek, *Le Dessin surréaliste*, Ed. du Cercle d'art, 1974.

La fotografía surrealista

Jaguer, Edouard, *Les Mystères de la chambre noire*, Flammarion, 1982.

El teatro y el surrealismo

Béhar, Henri, *Essai sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1967; reed. 1979.
Gouhier, Henri, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Vrin, 1974.
Orenstein, Gloria F., *The Theater of the Marvelous*, Nueva York, Nueva York Univ. Press, 1975 (sobre el periodo de 1940 a nuestros días).

Una buena elucidación aparece en Georges Durozoi y Bernard Lecherbonnier, *Le Surréalisme*, Larousse, 1971, y Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, 1978.

La novela y el surrealismo

Véase mi libro, citado antes ("L'Age d'homme", 1983).

La novela y el surrealismo

Souris, André, *Conditions de la musique et autres écrits*, Universidad de Bruselas y CNRS, 1976.
—Paul Nougé y sus cómplices, *Le Surréalisme*, Mouton, 1968.

5.5 *Bibliografía crítica sobre los principales escritores surrealistas*

Algunas indicaciones sobre los principales trabajos aparecidos desde hace diez años:

Sobre Aragon

Daix, Pierre, *Aragon, une vie à changer*, Seuil, 1975.
Melzer, Helmut, *Das. Frühwerk Louis Aragons —eine*

Kritische Darstellung seiner Enttstchung und Bedeutung, tesis de doctorado de la Universidad de Leipzig, 1978.

Sobre André Breton

Bonnet, Marguerite, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, 1975.

Sobre René Char

A paraître, thèse de Jean-Claude Matthie.

Sobre Robert Desnos

Dumas, Marie-Claire, *R. D. ou l'exploration des limites*, Klincksieck, 1978.

Sobre Paul Eluard et la peinture

Gateau, Jean-Charles, *Paul Eluard et la peinture surréaliste, 1910-1930*, Génova, Droz, 1982.

Sobre Julien Gracq

Colloque de l'Université d'Angers, Presses de l'Université, 1981 (bajo la dirección de M. Georges Cesbron).
Amossy, Ruth, *Le Rivage des Syrtes*, Sedes, 1982.

ÍNDICE ANALÍTICO

Abastado, Claude
Le Surréalisme, 103, 221
Abe, Yoshio, 333
Abelardo, 169
Acker, Adolphe, 140
Action poétique, 246
L'Âge du cinéma, 174, 229
A la niche les glapisseurs de Dieu, 172
Alechinsky, Pierre, 183
Alexandrian, Sarane
Le Surréalisme et le rêve, 173
Alleau, René, 182
Aloïse, 46
Alquié, Ferdinand, 128, 130, 184
Philosophie du surréalisme, 174
Andreas-Salomé, Lou, 44
Andrieux, Louis, 258
Antelme, Robert, 185
Apollinaire, Guillaume, 35, 59, 60, 62, 67, 70, 72, 73, 127, 162
Appel, Karel, 183
Aragon, Louis, 45, 59, 68, 72, 73, 76, 79, 80, 81, 84-86, 91, 103, 120, 133, 141, 146, 205, 252
Anicet, 85, 92
Les Aventures de Télémaque, 65, 69, 77, 232
Les Collages, 126, 309
Communistes, 108
La Défense de l'infini, 71, 82, 92
Les Ecrits nouveaux, t. III, 127
Feu de joie, 60
Le Grande Gaîte, 82
"L'Homme coupe en deux", 108
Irène, 250
Je n'ai jamais appris a écrire ou les "incipit", 69, 92, 107, 287, 305
Libertinage, 34, 87, 92, 147, 202, 207, 306, 325
Le Libertinage, 66, 71, 85, 235
Le Mentir-vrai, 258
La mise à mort, 176
Le Mouvement perpétuel, 82
Passage de la Opéra, 190
Le Paysan de Paris, 78, 82, 85, 112, 128, 147, 154, 190, 213, 214, 232, 237, 284, 306
La Peinture au défi, 82, 126
Pénalites de l'enfer ou les Nouvelles Hébrides, 71
"Rêve", 111
Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont, 190
Traité du style, 82, 97, 99, 106, 203, 261, 289, 303
"Le Tresor des Jésuites", 297

Une vague de rêves, 74, 96, 98, 104, 206, 235
L'Archibras, 38, 175, 184, 185
Arenas, Braulio, 143
Aristóteles, 217
Arland, Marcel, 69
Arnim, Achim de, 30, 244
Arnal, 179
Arnaud, Noël, 141, 172, 267
Arp, Hans, 44, 62, 81, 100, 308, 315
Arrabal Terán, Fernando, 331
Artaud, Antonin, 21, 45, 69, 71, 81, 83, 84, 178, 205, 269, 298, 331
Le Pèse-nerfs, 82
La Coquille et le ciergyman, 298
Arts, 180
Audoin, Phillipe, 178
"Nouvelle Histoire...", 26
Austin, J. L., 221
Aventure, 69

Babilas, Wolfgang
"Le Collage dans l'oeuvre critique et littéraire d'Aragon", 126
Baj, Enrico, 180
Bakunin, Miguel, 261
Ball, Hugo, 62
Balzac, Honorato de, 242
Barbuse, Henri, 80, 85, 130, 266, 269, 279
Baron, François, 69
Baron, Jacques, 69, 301
Barret-Kriegel, Blandine, 152
Bataille, Georges, 16, 21, 43, 83, 132, 181, 192, 196, 200, 205, 234, 240, 248, 260
L'Erositme, 224, 250
L'Experience intèrieure, 260
Histoire de l'oeil, 250, 252
Oevres complètes, 194, 223
Baudelaire, Charles, 31, 112, 123
Bédouin, Jean-Louis, 173, 320
Vingt ans de surréalisme, 23, 174
Béguin, Albert
"L'Androgyne", 242
Bellmer, Hans, 137, 143, 250
Benayoun, Robert, 178, 240, 299
Benoît, Jean, 321
Exécution du testament du marquis de Sade, 181
Benvéniste, Emile, 200
Berl, Emmanuel,
"Une grève", 78
Bernier, Jean, 78, 79
Bertrand, Aloysius, 30, 35, 202
Bief, 175, 244
Blake, William, 31, 89
Blanchot, Maurice, 185
Lautréamont et Sade, 249
Böcklin, Arnold
La Isla de los muertos, 33
Boehme, Jacob, 218, 242
Boiffard, Jacques-André, 236
Bonnefoy, Yves, 183
Bonnet, Marguerite, 67, 68
André Breton..., 65, 101, 109
"L'Aube du surréalisme et le cinéma", 299
Autour d'André Breton, 173
"Trotsky y Breton", 273
Borduas, Paul-Emile, 139
Borel, Petrus, 30, 35
Contes immoraux, 29
Boulestreau, Nicole
Bounoure, Vincent, 38
Braque, Georges, 41, 117, 126, 308

Brauner, Victor, 137, 140, 143, 173, 252, 295
Autoportrait à l'oeil énucléé, 148
Mythotomie, 245
Stable, instable, 245
La Brèche, 38, 175
Brechon, Robert
Le Surréalisme, 100
Breton, André, 20, 21, 35, 37, 38, 41, 45, 59, 62, 67-70, 73, 77, 83, 103, 115, 121, 135, 143, 205
L'Amour fou, 28, 136, 145, 147, 150, 151, 154, 157, 159, 216, 217, 235, 243, 283, 289, 295, 311
Anthologie de l'humour noir, 136, 160, 163, 168, 177, 249
Arcane, 17, 54, 133, 144, 177, 189, 229, 241, 246, 248, 257, 263, 317, 320
L'Art des fous, 46
Au grand jour, 81, 255, 265
Clair de Terre, 72
La Clé des champs, 28, 32, 36, 46, 133, 177, 180, 195, 259, 274, 275, 295, 299
Champs magnetiques, 55, 61, 70, 87, 88, 95, 101, 106, 111, 331
Dictionnaire abrégé du surréalisme, 120, 160, 330
Du surréalisme en ses oeuvres vives, 40
Essais de simulation, 45
Entretiens, 23, 28, 30, 33, 56, 57, 87, 90, 91, 129, 132, 159, 212, 272, 303, 318
"Il y aura une fois", 34, 136, 158, 197, 217, 220, 227, 317
L'Inmmaculé Conception, 82
Introduction au discours sur le peu de realité, 15, 74, 75, 294
Journal d'une apparition, 113
Le La, 177
Légitime défense, 154, 268
"Limites non-frontières...", 160, 161, 328
Manifestes du surréalisme, 22, 24, 26, 61, 74, 90, 112, 113, 117, 202, 209, 247, 284, 308, 314
Le Message automatique, 317
Misère de la poésie, 86, 271
Mont de piété, 127
Nadja, 82, 87, 146, 149, 150, 152, 153, 158, 177, 243, 296, 321
Les pas perdus, 64, 66, 67, 71, 108, 157, 202, 227, 258, 288, 321
Perspective cavalière, 28, 39, 49, 52, 53, 181, 256, 327
Pleine marge, 144
Poésie et autre, 39, 177
Point du jour, 30, 49, 87, 93, 119, 128, 202, 207, 215, 220, 238, 245, 249, 267, 269, 271, 273, 303, 318
Poisson soluble, 111
Position politique du surréalisme, 131, 192
Primer manifiesto del surrealismo, 18, 36, 94, 95, 101, 106, 158, 208

Prolégomènes a un troisème manifeste du surréalisme ou non, 143, 169, 193, 197, 281
Ralentir travaux, 82
Le Revolver à cheveux blancs, 135
Second manifeste du surréalisme, 12, 22, 84, 85, 129, 153, 203, 228, 265, 273, 274, 278, 280, 286, 325
Signe ascendant, 119, 304
S'il vous plaît, 331
"Situation surréaliste de l'objet", 160, 281
Le surréalisme au service de la Révolution, 12, 129
Le surréalisme et la peinture, 43, 82, 139, 177, 230, 239, 294, 295, 300, 307, 316
"Le Tresor des Jésuites", 297
Les Vases communicants, 86, 130, 152, 159, 210, 211, 241, 242, 255, 265, 266, 308, 321
Xénophiles, 38
Brisset, Jean-Pierre, 120
Broda, Martine
"L'Objet du poème lyrique", 246
Brunius, Jacques B., 139
Bruno, Giordano, 218
Büchner, 30
Bulletin international du Surréalisme, 139
Buñuel, Luis, 252
La edad de Oro, 84, 168, 298
Un perro andaluz, 84, 168, 298
Bureau, Jacques, 142
Cabaret Voltaire, 62
Cadum, Bébé, 190
Cahiers d'art, 140
Cahiers de Contre-Attaque, 132, 193, 263
Les Cahiers du mois, 297
Cahiers GLM, 322
Les Cahiers jaunes, 297
Caillois, Roger, 194
Les Lettres françaises, 144
Calas, Nicolas, 143, 314
Callot, Jacques, 38
Camus, Albert, 170, 263
L'Homme révolté, 174
Cardano, Jerónimo, 107
Carpentier, Alejo, 302
Carrington, Leonora, 142, 143, 178, 248
En bas, 170
La debutante, 167
El mundo mágico de los mayas, 41
Self portrait, 245
Carrol, Lewis, 163
En busca del snark, 167
Carrouges, Michel
André Breton et les données fondamentales du surréalisme, 174
Castro, Fidel, 184, 185
Le 14 Juillet, 176
Cendrars, Blaise, 60
Cerisy-la-Salle
Le Surréalisme, 297
Césaire, Aimé
Tropiques, 143
Cézanne, Paul, 216
Chabrun, Jean-François, 141, 142
Champs des activités surréalistes, 333
Cincuentenario de la histeria, 45

Clair, René, 168
A nous la liberté, 298
Clarté, 78, 79, 265, 273, 279, 280
Claudel, Paul, 77
Clérambault, Gatien de, 103
Cobra, 183, 315
Coleridge, Samuel Taylor, 30
Colinet, Paul, 138
Commune, 130, 140
Constant, Benjamin, 183, 236
Contre-Attaque, 192
Corbière, Edouard Joachim, 32
Corneille, Pierre, 179
Cournot, Antoine, 145
Correspondance, 79
Coupure, 185
Crastre, Victor, 78, 79
André Breton, 257
Crépin, Joseph, 47
Crevel, René, 68, 69, 81, 84, 88, 225, 233, 266, 273, 298, 317, 321
L'action de la justice est éteinte, 135
Artine, 135
Babylone, 82
Le Clavecin de Diderot, 270
Détours, 235
"L'Enfance de l'art", 318
L'Esprit contre la raison, 82
Etes-vous fous?, 82
Hommage a D.-A.-F. de Sade, 135
Le Marteau sans maître, 135
Mon corps et moi, 88
La Mort difficile, 82
Les pieds dans le plat, 228, 234, 270
Cros, 32
Chaplin, Charlie, 168
Chapon, François
Bulletin du bibliophile, 27
Char, René, 84, 141, 143
Ralentir travaux, 82
Charcot, Juan Martin, 102
Chassériau, 31
Chateaubriand [François-René], 26, 30
Chavée, Achille, 138, 172
Chénieux-Gendron, Jacqueline
Autour d'André Breton, 173
Le Surréalisme et le roman, 149, 304
"Versants et versions du surréalisme français", 330
Cheval, Ferdinand, 47
Chevrel, Yves
Le Naturalisme, 278
Chirico, Giorgio, 33, 81, 110, 308, 313
Dadá, 62, 65, 66, 67, 72, 231, 297
Daix, Pierre, 129
Aragon, une vie à changer, 86, 258
Dalí, Salvador, 33, 81, 84, 131, 135, 137, 145, 155, 250, 293, 294, 313
"L'Ane pourri", 312
La Edad de oro, 84, 168, 298
Un perro andaluz, 84, 168, 298
"Ensueño", 84
Dante Alighieri, 29
Daumal, René, 83, 214
Davis, Garry, 176
Degotex, 179
Deguy, Michel
"Du 'Sphinx vertébral' au 'Signe ascendant' ", 226, 305

Delacroix, Eugene, 31
Demonchy, 47
Derain, André, 41, 63, 308
Dermée, Paul, 72
Déry, Tibor, 139
Dés, 69
Descartes, 105
Le Déshonneur des poètes, 171
Desnos, Robert, 16, 67, 69, 77, 88, 121, 141, 166, 190, 210, 225, 240, 250, 251, 259, 297, 301, 305
Un cadavre, 77, 84
Corps et biens, 82
Deuil pour deuil,
L'Etoile de mer, 82, 298
"Journal d'une apparition", 111
Lettre aux médicins-chefs des asiles de fous, 45
Nouvelles Hébrides, 28
"Le rêve et le cinéma", 211
Desoille, Robert
Exploration de l'Affectivité subconsciente par la méthode du rêve éveillé, 212
Les Deux Soeurs, 183
Dhôthel, André, 69
Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, 333
Dietrich Grabbe, Christian, 30
Documents, 42, 236, 286
Domaine français, 141
Doucet, Jacques, 63, 71, 77
Domínguez, Oscar, 137, 140, 143, 148
Dotremont, Christian, 141, 172, 183, 267
Dubuffet, Jean, 46, 69
Duchamp, Marcel, 15, 63, 67, 127, 143, 146, 175, 184, 239, 240, 250, 253, 285, 288, 291, 293, 308, 315, 325, 328
A bruit secret, 293
Anémic cinéma, 298
Boîte verte,
Duchamp du signe, écrit, 205
Feuille de vigne femelle, 16
La liberté ou l'Amour!, 190, 233
Le Mystère du château de dés, 298
Trois Stoppages-étalon, 146, 293
Why not sneeze?, 264
Duclaux, Emile, 199
Dufour, Roger
Ecouter le rêve, 212
Duhamel, Georges, 115, 312
Dulac, Germaine, 298
Duprey, Jean-Pierre, 178, 179
Durozoi, Gérard, 319
Du temps que les surréalistes avaient raison, 131, 274
Dyn, 143

Eckhart, Juan, 51, 169
Eglin, Heinrich, 238
Ehrenbourg, Ilya, 131
Eigeldinger, Marc, 65
Studi francesi, 32
Eliade, Mircea, 44
Eluard, Paul (Eugène Grindel), 72, 80, 84, 88, 115, 119, 121, 125, 131, 135, 151, 171, 178, 205, 237, 259, 266, 270, 298
L'Amour la poésie, 82
Les Animaux et leur hommes, 60, 123
La Barre d'apui, 135
Capitale de la doleur, 82, 116
152 proverbes mis au goût du jour, 16, 123, 166

Certificat, 87
Comme deux gouttes d'eau, 135
Conduite interieure, 123, 124
Defense de savoir, 82
Les Dessous d'une vie ou la Pyramide humaine, 82, 238, 302
Dictionnaire abrégé du surréalisme, 160, 330
Dors, 135
Essais de simulation, 45
Le Front couvert, 135
L'Immaculée Conception, 82, 227
Les Malheurs des Inmortels, 71
Mourir de ne pas mourir, 71
Nuits partagées, 135
Oeuvres complètes, 270
Poésie et vérité, 141
Premières vues anciennes, 124
Ralentir travaux, 82
"D.A.F. De Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire", 27
La vie immédiate, 135
Les Yeux fertiles, 135
Engels, Friedrich, 145, 170, 242
Ernst, Max, 42, 44, 66, 69, 78, 81, 84, 88, 100, 126, 131, 142, 143, 155, 270, 295, 296, 308, 313
Au 125 du boulevard Saint-Germain, 71
Au-delà de la peinture, 125, 155, 164, 310
Deux enfants sont menaces par un rossignol, 137
Ecritures, 125, 151, 310
La Femme 100 têtes, 83, 168
Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel, 83
Une semaine de bonté, 137
Estienne, Charles, 179

Fargue, Léon-Paul, 60
Faure, Lucie, 173
Faure, Michel
Histoire du surréalisme sous l'Occupation, 142
Ferry, Jean, 178
Le Mécanicien et autres contes, 327
Filinger, Charles, 33, 35
Fini, Leonor, 251
Fiore, Joachim de, 51
Fludd, 218
Forestier, Louis
Études sur les "Poésies" de Rimbaud, 36
Formentelli, Eliane, 296
Forneret, Xavier, 29, 35
Foucault, Michel, 19
Ceci n'est pas une pipe, 314
L'Ordre du discours, 9
Fouchet, Max-Pol
Fontaine, 144
Fourier, Charles, 170, 175, 182, 197, 247, 281
Fourré, Maurice, 286
Fourrier, Marcel, 78
Fraenkel, Théodore, 91, 101
France, Anatole, 77, 282
Freud, Sigmund, 27, 28, 100, 101, 145, 148, 163, 203, 211, 249, 271, 274, 318, 321, 323
La ciencia de los sueños, 212
El chiste y sus relaciones con el inconsciente, 100

El yo y el ello, 324
Friedman, Georges, 79
Friedrich, Gaspar David, 31
Frois-Wittmann, Jean, 166
Fursac, Rogues, 103
Füssli, Johann Heinrich, 30
Le Cauchemar, 29

Gadamer, H. G., 223
Gauguin, Paul, 39, 308
¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?, 33
Gaulle, Charles de, 170, 176
Gautier, Théophile
Morte amoureuse, 29
Gautier, Xavière, 251
Surréalisme et sexualité, 230, 231, 253
Gérard, Francis (Gérard Rosenthal), 70
Géricault, Teodoro, 31
Giacometti, Alerto, 137, 139, 149
L'Heure des traces, 294
Gide, André, 60, 130, 282
Gilbert-Lecomte, Roger, 83, 214
Gironella, Alberto, 180
Goemans, Camille, 138
La Révolution d'aboard et toujours!, 79
Goldfayn, Georges, 47, 299
Goll, Ivan, 72, 73
Gorki, Máximo, 130
Goya, Francisco de, 31, 168
Gracq, Julien, 30, 177
André Breton, quelques aspects de l'écrivain, 19, 178
Au Château d'Argol, 17
Preferences, 26
Gris, Juan, 38, 41
Grosz, George, 63
Guevara, Ernesto "Ché", 184
Guitard, Paul, 78
Guterman, Norbert, 79

Hamoir, Irene, 138
Hamsun, Knut, 61
Hantaï, Simon, 179
Hare, David, 143
Hausmann, Raoul, 63
Tête mécanique, 294
Hayter, Stanley, William, 144
Hegel, Jorge Guillermo Federico, 130, 160, 168, 281
Cours d'esthétique, 163
Estética, 162
Heidegger, Martin, 222
Heine, Maurice, 327
Heisler, Jindrich, 173
Henry, Pierre, 301
Heráclito, 169
Hérold, Jacques, 140, 143
Hesíodo, 187
Hesnard
La Psychoanalyse, 322
Hirshfield, Morris, 47
Hobbes, Thomas, 227
Hogart, William, 168
Hölderlin, Friedrich, 30, 89
Homero, 187, 278
L'Honneur des poètes, I y II, 171
Honorat, André, 138
Hubert, Etienne-Alain, 114, 115, 117, 139, 140
Huelsenbech, Richard, 62, 63
Hugnet, Georges, 297
Hugo, Victor, 30, 277
L'Humanité, 269, 279
Husserl, Edmundo, 222
Hyppolite, Hector, 47

Illyès, Gyula, 139

Jacob, Max, 60, 72
Jaguer, Edouard, 172, 182, 183, 184, 267
Les Mystères de la chambre noir, 168
James, William, 101
Jameux, Charles
Le Surréalisme, 297
Janco, Marcel, 62
Janet, Pierre, 102
Jarry, Alfred, 32, 35, 36, 37, 162, 169, 257
Jaus, H. R., 327
Jdanov, 180
Jean, Marcel, 173
Jean-Paul, 30
Jodorowski, 31
Jonas, Hans
La Religion gnostique, 51
Jorn, Asger, 183
Juoffroy, Alain, 178
Jouve, Pierre-Jean, 193
Joyce, James, 40
Jung, Carl Gustave, 100, 288

Kahn, Simone, 65, 88, 91
Kahlo, Frida, 248
Kandinsky, Basilio, 225
De lo espiritual en el arte, 282
Kant, Emmanuel, 214
Kapidžić-Osmanagié, Hanifa, 333
Keats, John, 30
Khnopff, 33
Klee, Paul, 308
Kleist, Heinrich von
Pentesilea, 30
Klimt, 33
Klinger, Max
Paraphrase sur la découverte d'un gant, 33
Kral, Peter
Dictionnaire du surréalisme, 305
Kubin, Alfred
L'Autre Côte,
Kupka, Karel, 39
Kyrou, Adonis, 299

Lacan, Jacques, 246
Lamartine, Alfonso de, 29
Lam, Wilfredo, 143
Largeault, Jean
Enquête sur le nominalisme, 105
Laude, Jean, 172
La peinture française, de 1905 à 1914, et l'art nègre, 41
Lautréamont, Isidore Ducasse (conde de), 29, 32, 35, 37, 67, 89, 120, 121, 128, 162, 169, 178
Les Chants de Maldoror, 36, 163
Oeuvres complètes, 285
Poésies, 36, 60, 69
Lebel, Robert, 178
Le Brun, Annie
Entretiens sur le surréalisme, 165
Lecherbonnier, Bernard, 319
Lefebvre, Henri, 79
Legrand, Gérard, 178, 185, 263, 299
Puissances du jazz, 302
Leibowitz, René, 301
Leiris, Michel, 35, 69, 84, 141, 170, 184, 194, 225, 232, 240, 301, 305
L'Âge d'homme, 296

Aurora, 127, 233, 237
Glassaire j'y serre mes gloses, 167
Miroir de la tauromachie, 20
Leitmotiv, 143
Lely, Gilbert, 328
Lengyel, Lancelot, 43
L'Art gaulois dans les medailles, 42
Lenin, Vladimir Ilich Ulianof, 131, 140, 273
De l'emancipation de la femme, 247
Lenk, Elisabeth, 331
Der springende Narziss, André Breton poetischer materialismus, 222
Lesage, Augustin, 47
Lescure, Jean, 171
Le Toumelin, Yahne, 248
Lévi-Strauss, Claude, 42, 52, 220
Le Libertaire, 174, 259
Liberté est un nom vietnamien, 172
Limbour, Georges, 69, 84, 184
Linhartova, Vera, 333
Littérature, 29, 59, 62, 63, 67, 213, 293
Lübeck, Mathias, 70
Lyotard, François
Discours, Figure, 119

Mabille, Pierre, 135, 136, 149, 169, 197, 286
La Conscience lumineuse, 136
La Construction de l'home, 136
Egrégores au la Vie des civilisations, 136, 319
Le Miroir du merveilleux, 136, 170
"L'Oeil du Peinture", 148
Thérèse de Lisieux, 136, 270, 330
Mâche, François-Bernard
"Surréalisme et musique, Remarques et gloses", 301
Maeterlinck, 32
Magritte, René, 130, 138, 172, 252, 313
Maiakovsky, Vladimiro, 129, 271, 273
Mallarmé, Stéphane, 35, 60, 91, 256
Malraux, André, 193
Mandragora, 143
Manifeste Dadá 1918, 62
Mansour, Joyce, 178, 244, 248, 250, 251
Marcuse, Herbert, 230
Mariën, Marcel, 138, 172
Martin du Gard, Maurice
Les Nouvelles Littéraires, 73
Marx, Karl, 24, 140, 196, 264, 275
Mascolo, Dionys, 176, 185, 255
Masson, André, 16, 33, 38, 69, 83, 88, 143, 193, 308
Les Constellations, 25
Chefs-d'oeuvre du musée de l'Homme, 38
Massot, Pierre de
Breton le septembriseur, 20
Mathieu, Georges, 180
Matić, Dusan, 138
Matisse, Georges, 38, 41, 63, 308
Matta Echaurren, Roberto, 137, 143

Maturin
Bertram, 29
Maxwell, James Clerk, 227
Médium, 29, 174, 175, 179, 214, 322
Merleau-Ponty, Maurice
Signes, 221
Le Visible et l'Invisible, 221
Mesens, E. L. T., 138, 139
Mesmer, Federico Antonio, 101, 218
Michelin, Bibendum, 190
Micheline, 38
Milton, 29
Minotaure, 134
Miró, Joan, 81, 295, 296, 309, 316
Constellations, 177
Mitrani, Nora
"Des esclaves, des suffragettes, du fouet", 248
Molinier, Pierre, 178, 250, 251
Monde, 85
Monelle, 32
Monnerot, Jules, 19, 174
La Poésie moderne et la sacre, 43, 51, 172
Moreau, Gustave, 308
Edipo y la esfinge, 32
Morel, Jean-Pierre, 324
Morgenthaler, Walter
Un aliéné artiste, 44
Morhange, Pierre, 79
Morise, Max, 69, 88, 120, 159, 213
"Les yeux enchantés", 110, 309
Munch, Edvard
El Grito, 34
Musset, Alfred de, 29
Myers, F. W. H., 102
L'Automatisme psychique, 48

Nadeau, Maurice, 24
Nancy, 101
Navarri, Roger,
"Au grand jour à la grande nuit, ou la double postulation de la critique surréaliste", 327
"Critique synthétique, critique surréaliste, aperçus sur la critique poétique", 237
Naville, Denise, 71
Naville, Pierre, 70, 76, 79, 80, 84, 268, 273, 309
Le Temps du surréel, 16
La Nef, 174
Nelli, René, 246
Néon, 175, 177
Nerval, Gérard de, 30, 33, 35-37
Aurelia, 237
Newton, Issac, 227
Nietzsche, Friedrich, 263
Nizan, Paul, 79, 130
Nodier, 29
Nolde, 41
Noll, Marcel, 279
Nougé, Paul, 131, 138, 172
La Révolution d'abord et toujours!, 79
Nouveau, Germain, 32
La Nouvelle Critique, 321
Novalis (Federico Leopoldo von Hardenberg), 30, 33, 35, 89, 130, 199, 218, 242

L'Oeuf dur, 70
Oppenheim, Méret, 131, 137, 139

Paalen, Wolfgang, 137, 142, 143, 180
Paracelso, 218

Parent, Mimi, 248
Parinaud, André, 56
Parisot, 131
Parrot, Louis
L'Intelligence en guerre. Panorama de la pensée française dans la clandestinité, 142
Pascal, 263
Passeron, René, 172, 312
Histoire de la peinture surréaliste, 310
Pastoureau, Henri
André Breton, 65
Paulhan, Jean, 46, 60, 121, 125, 151
Les Fleurs de Tarbes, 122
A demain la poésie, 122
Paz, Octavio
"André Breton ou la recherche du commencement", 220
Deux transparents, Claude Lévy-Strauss et Marcel Duchamp, 239
Pellan, Alfred, 139
Penrose, Roland, 139
Péret, Benjamin, 69, 76, 84, 88, 135, 142, 143, 171, 178, 196, 225, 233, 241, 295, 297
Anthologie de l'amour sublime, 182, 242, 244
Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique, 53, 196, 279
Au 125 du boulevard Saint-Germain, 70
Au grand jour, 81
152 proverbes mis au goût de jour, 16, 123, 166
Dormir, dormir dans les pierres, 83
...Et les seins mouraient, 83
Le Grand jeu, 83
Il était une boulangère, 83
Le Passager du Transatlantique, 71
Rouilles encagées, 244
"Le Surréalisme international", 140
Peyre, Henri, 144, 170
Philosophies, 79, 265
Picaia, Francis, 63, 67, 68, 73, 88, 127, 287, 308
Entreacte, 168, 298
Picasso, Pablo, 38, 41, 63, 73, 126, 308
Pierre, José, 31, 44, 179, 183, 185
"Le Lyrisme exalté ou refusé: Breton et les dadaïstes zürichois", 65
Position politique de la peinture surréaliste, 314
Le Surréalisme, 137
Surréalisme et anarchie, 174
Tracts surréalistes..., 172, 174, 262
L'Univers surréaliste, 29, 45, 311
Pieyre de Mandiargues, André, 178
Place, Jean-Michel, 183
La Planète sans visa, 131, 274
Platón, 217
La República, 187
Plotino, 50
Poincare, Henri, 145
Politzer, Georges, 79
Ponge, Francis
Le Grand Recuil, 20
Pontalis, Jean-Bertrand, 252, 253, 318, 320, 323

"Les vases non communicants", 318
Posada, José Guadalupe, 168
Positif, 299
Pour Cuba, 184
Prassinos, Gisèle, 135
Une défense armée, 167
Prévert, Jacques, 84, 312
Prigioni, Pierre
Le Surréalisme, 65
Prinzhorn,
Bildnerei der Geisteskranken, 44

Quatre-vingt et un, 183
Queneau, Raymond, 141, 172, 224
"Prémières confrontations avec Hegel", 314

Ratton, Charles, 46
Ray, Man, 38, 131, 308
"Cinémage", 298
Emak Bakia, 210, 297
L'Etoile de mer, 82, 297
Retour à la raison, 297
Redon, Odilon, 32, 34
Régis
Précis de psychiatrie, 101
La Psychoanalyse, 322
Reige, Judit, 248
Réja, Marcel
L'Art chez les fous, 45
Rembrandt, 285
Renaudot d'Arc, Guy, 258
Renéville, Rolland de, 83
Reverdy, Pierre, 72, 113, 115, 117
Nord-Sud, Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie, 114, 116
Sources du vent, 116
La Révolution la nuit, 183
La Révolution surréaliste, 38, 41, 45, 76, 79, 244, 259, 265, 273, 321
La Revue européenne, 70
Ribemont-Dessaignes, Georges, 63, 83, 141
Dada et Dada II, 297
Richard, Jean-Pierre, 123
Richter, Hans
Dreams that money can buy, 297
Ricoeur, Paul, 187, 223
Riese-Hubert, Renée
"Du tableau-poème à la poésie concrète", 296
Riffaterre, Michael
La Production du texte, 109
Rigaut, Jacques, 258, 259
Rigolot, François
Poétique et onomastique, 246
Rilke, Rainer Mariá, 44
Rimbaud, Artur, 24, 32, 33, 35-37, 60, 65, 89, 115, 162, 247, 263, 304
Ristić, Marco, 138, 169
Ritter, 242, 244
Rivas, Pierre, 333
Rivera, Diego, 274
Rivière, Jacques, 71, 77
"Reconocimiento a Dadá", 66
Robbe-Grillet, Alain, 26
Roché, Henri-Pierre, 46
La Rochelle, Drieu
"Un Grève", 78
Rodanski, Stanislas, 173, 178, 286
Rolland, Romain, 130, 267
Romains, Jules
"La Poésie immediate", 114
Roumain, Jacques, 170

Rousseau, Henri, 47
Rousseau, Jean-Jacques, 28
Roussel, Raymond, 73, 327
Roux, Saint-Pol, 24, 32, 52, 72, 77, 256, 329
L'Ennemi des lois, 256, 258
Ruisseau, argenterie des tiroirs du vallon, 124
La Rue, 174, 264
Rupture inaugurale, 172, 195
Ryback, Boris, 141

Sacco, 82
Sade, Donaciano (marqués de), 27, 35, 169, 248, 249
Sadoul, Georges, 84, 85, 266, 267, 271, 273
Salmon, André, 60
Sandre, Thierry, 78
Sanouillet, Michel,
Dada à Paris, 63
Duchamp du signe, écrit, 205, 232
Sarrante, Nathalie, 26
Sarrazac, Robert, 58
Sartre, Jean-Paul, 17, 170, 206, 263, 268
Qu'est-ce que la litterature, 171, 264
Schaeffer, Pierre, 301
Scheler, Lucien
"La Grande espérance des poètes, 1940-1945", 142
Schelling, Federico Guillermo, 190, 191
Schrenck-Notzing, 96
Schröder-Sonnenstern, Friedrich, 46
Schuster, Jean, 173, 176, 178, 185, 255, 260, 261, 280
"L'Axe invisible", 275
"Les Bases théoriques du surréalisme", 260, 282
"Raison sociale décousue main", 182
Schwaller de Lubicz (?)
L'Erotique du surréalisme, 240
Schwitters, Kurt, 294
Schwob, Marcel, 32, 257
Scutenaire, Louis, 138, 172
Sède, Gérard de, 141
Seghers, Pierre, 141
Sélavy, Rose, 181, 240
Seligman, Kurt, 41, 139
Sennett, Mack, 168
Serge, Victor, 78
Seurat, Georges, 168, 308
Shakespeare, William, 29, 278
Enrique IV, 167
Shelley, Percy Bysshe, 30
Silberman, Jean-Claude
Le Surréalisme et la peinture, 13
Soupault, Philippe, 38, 59, 67. 68, 78, 81-84, 120, 141, 205, 269, 327
Aquarium, 60
Le bon apôtre, 70, 236
Champs magnetiques, 55, 61, 70, 91, 331
Corps perdu, 236
En Joue!, 236
Rose des vents, 60
Souris, André, 131, 138
Conditions de la musique et autres écrits, 301
Le surréalisme, 300
Souvarin, Boris, 132
Stalin, José Visarionovich, 131, 180, 267
Starobinsky, Jean
La Relation critique, 101
"Remarques sur l'histoire du concept d'imagination", 14, 218

Stravinsky, Igor, 301
Strindberg, Augusto, 263
Styrský, Jindich, 138
Suquet, Jean, 328
Le Surréalisme ASDLR, 134, 267, 294
Le Surréalisme en 1947, 171, 195, 330
Le Surréalisme encore et toujours!, 142
Le Surréalisme, même, 175
Le Surréalisme revolutionnaire, 172
Scanberg, Max Walter, 238
Sweig, Stefan, 322
Swift, Jonathan, 26, 30, 169

Tanguy, Yves, 33, 41, 81, 84, 131, 143, 295, 312, 315
Tapié, Michel, 46
Tarnard, Claude, 173
Teige, Karel, 138
Tel Quel, 321
Les Temps modernes, 170
Tériade, E., 134
Thirion, André, 84, 85, 129
Thorez, Maurice, 170
Topor, 331
Toyen (Marie Germinova), 138, 248
La Dormeuse, 245
Triolet, Elsa, 85
Trotsky, León, 81, 131, 133, 140, 275
Lenin, 80, 265, 272, 273
Literatura y revolución, 279
Trouille, Clovis, 251
Tual, Roland, 69
Turner, Samuel, 30
Tzara, Tristan (Sami Rosenstock), 60, 62, 67, 72, 100, 141, 172, 193, 258, 266, 288
L'Antitête, 135
L'Arbre des voyageurs, 135
Grains et issues, 135
L'Homme aproximatif, 135
"Lettre anonyme à Mme. et M. Dada", 64
Manifeste dada, 287
Midis gagnes, 135
Où beoivent les loups, 135

Ucello, 308
Unik, Pierre, 130, 141
Au grand Jour, 81
L'Union libre, 244

Vaché, Jacques, 24, 37, 109, 258, 259
Lettres de guerre, 60
Vailland, Roger, 83
Le Surréalisme contre la Révolution, 171
Vaillant-Couturier, 130
Valabrega, Jean-Paul
Phantasme, mythe, corps et sens, 189
Valéry, Paul, 35, 59, 60, 62, 282
Vanzetti, 82
Varo, Remedios, 142
Vignaux, P., 105
Vigny, Alfred de, 29, 277
Vinchon, Jean
L'Art en la folie, 103
Vinci, Leonardo da, 31
Tratado de la pintura, 155
Virmaux, Alain y Odette
Les Surréalistes et le cinéma, 168
Vitrac, Roger, 69, 81, 83, 84, 88, 120, 159, 178, 213, 269
Connaissance de la mort, 82
Cruautés de la nuit, 83
Georges de Chirico

Humoristiques, 83
Journal de Peuple
Victor ou les enfants au pouvoir, 83
Les Mystères de l'amour, 82
Vivancos, Miguel G., 47
Vlaminck, Maurice de, 40, 41
Volkelt, 322
Vovelle, José, 333
Le Surréalisme en Belgique, 314
VVV., 143

Walpole, Horace, 13, 29
El Castillo de Otranto, 89
Walzer, Pierre-Olivier
André Breton, 27
Will-Levaillant, Françoise, 333
Psychologie médicale, 102
Wilson, Rober, 47
Wölfli, Adolf, 44, 46
Worringer, Wilhelm
Abstraction und Einfühlung, 226

Young, Edward, 30

Zola, Emile
Oeuvres complètes, 278

ÍNDICE GENERAL

Lo prohibido y el sentido . 9

Una empresa prometeica y totalizadora . . 22
Miradas selectivas sobre la literatura y el arte europeos 27
El simbolismo 31
Revelación fuera de Europa y fuera de las normas 37

I. *Historia del movimiento y su teorización progresiva* 55
Los años 1919-1932 59
El automatismo 87
Teorías de la imagen y del "collage" . . 110
Los años treinta y la guerra 129
Durante la guerra 140
El azar objetivo 144
El humor negro 159
De 1945 a la disolución del grupo (1969) 169
Los problemas del mito 187

II. *Las grandes apuestas y su actualización* . 201
Una filosofía de la acción, una ética del riesgo 201

Categoría del sujeto, 202; Una ética de la revuelta y del riesgo, 228

Una política libertaria. La categoría de la obra de arte revolucionaria 254

Una constante: la seducción del anarquismo, 256; 1925-1935: ¿Es posible el acuerdo con los marxistas?, 264; El encuentro con el pensamiento trotskista, 272; El arte en la revolución, 277

Estética y poética 282
Puntos de referencia para situar al surrealismo en el debate filosófico y psicoanalítico 318

A manera de conclusión 326
¿Morrenas u obras? 326
El surrealismo en su aspecto internacional 331

Bibliografía selectiva . 335

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de agosto de 1989 en los talleres de Encuadernación Progreso, S. A. de C. V., Calz. de San Lorenzo, 202; 09830 México, D. F. Se tiraron 2 000 ejemplares.

(Viene de la primera solapa)

idea acerca del arte y la literatura, la creación y destino de los mismos, así como su relación con la ciencia y los puntos de referencia para situarlo en el debate filosófico y psicoanalítico. Apoyado en una vasta bibliografía, este trabajo convoca la letra y el espíritu de protagonistas y padres fundadores del surrealismo: Lautréamont, Apollinaire, Rimbaud, Baudelaire, Tzara, Ernst, Aragón, etc. Con esto la autora nos entrega un libro excelente para el interesado en la dinámica espiritual e intelectual de nuestro siglo.

OCTAVIO PAZ EN EL F.C.E.
(Letras Mexicanas)

MÉXICO EN LA OBRA DE OCTAVIO PAZ
(Edición popular de 8 tomos)

LA ESTACIÓN VIOLENTA

LIBERTAD BAJO PALABRA

Al centro, Salvador Dalí, Max Ernst y André Breton; a izquierda y derecha respectivamente Guillaume Apollinaire y Paul Eluard sobre *Los grandes enamorados* (Galería Beyeles, Basilea), de Max Ernst.

Diseño: Susana Pasquel D./Fotografía Carlos Franco

Los **Breviarios** del FONDO DE CULTURA ECONÓMICA constituyen la base de una biblioteca que lleva la universidad al hogar, poniendo al alcance del hombre o la mujer no especializados los grandes temas del conocimiento moderno. Redactados por especialistas de crédito universal, cada uno de estos **Breviarios** es un tratado sumario y completo sobre la materia que anuncia su título; en su conjunto, cuidadosamente planeado, forman esa biblioteca de consulta y orientación que la cultura de nuestro tiempo hace indispensable.

ARTE ● LITERATURA ● RELIGIÓN Y FILOSOFÍA
HISTORIA ● PSICOLOGÍA Y CIENCIAS SOCIALES
CIENCIA Y TÉCNICA